Неповторимая

Галина Волчек

В зеркале нелепом и трагическом

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Глеб Скороходов (1930—2012) – журналист и киновед, автор самых известных книг и сборников о звездах кино и эстрады (Ф. Раневской, Л. Утесове, А. Пугачевой, Л. Орловой, Т. Пельцер, Р. Зеленой, Е. Леонове, Н. Баталове, М. Бернесе, Л. Гурченко, Дине Дурбин, Саре Монтель и др.), ставших подлинными кумирами многих поколений.

Одной из последних он создал книгу о режиссере театра и кино, народной артистке СССР Галине Волчек. Полной неожиданностью для автора стало то, что написанную на основе их личных встреч и бесед книгу сама главный режиссер театра «Современник» после прочтения… отвергла! И автор положил рукопись в стол… чтобы сейчас читатель увидел настоящую Волчек!

- Глеб Скороходов
  -
  - Предисловие
  - Глава первая. Начало
  - Глава вторая. Как стать актрисой
  - Глава третья. Необыкновенная история
  - Глава четвертая. Такой изумительный сад
  - Глава пятая. Вторая пьеса
  - Глава шестая. С «Эшелоном» в Америку
  - Глава седьмая. Что значит быть главным режиссером?

Глеб Скороходов
Галина Волчек. В зеркале нелепом и трагическом

http://ru-kartinki.com/foto-galiny-volchek
© Скороходов Г., наследники
© ООО «ТД Алгоритм», 2016

Предисловие

Книга о Галине Волчек, которую она отвергла

В этой книге нет меня. Ну, ни столечко! – Волчек соединила впритык, не оставив зазора, два пальца, на которых не было колец с брильянтами. – Ну, ни столечко!

Бриллиантов не было и на других пальцах. Десять лет назад было иначе. Все. И дело здесь не в кольцах.

Волчек тогда прочла книгу. Первый вариант. Восторга не было, но она приняла ее. Не отторгала:

– Не мое! – Делала замечания. Предупреждала: – Опасность – в благостности. Она мне несвойственна. Нужно больше соединения несопоставимого. Даже нелепого. Иногда трагически нелепого. То, что сплошь и рядом в моей жизни.

Это пожелания. Главное в них – интонация. У Волчек она – тревожная. Почти всегда. Не представляю ее, ставящей комедию. Играть-то она может все.

«Чтобы стать главрежем, надо победить свое актерское сознание. Мне всегда казалось более важным искать новые пьесы, приглашать молодых режиссеров, давать роль ведущим артистам, чем играть самой». (Галина Волчек)

Теперь пожеланий не было. Было неприятие. Понравилось – не понравилось – слова не ее лексикона. Чужды ей. Мое – не мое – ее.

– Бесстрастно… Не то… Слов много, но они не мои и тогда, когда пересказываете меня, и когда пишете сами. Нет меня… Ответы на записки не к месту, маловыразительны… Нет ничего о… Нет о том, как… Или как… Вы забыли, как… И как на заседании худсовета – об этом все знают… Нет моего состояния на репетициях – ведь вы сами видели, через что мне пришлось пройти на «Плахе»! А чего мне стоила…

В этом – правда. Я чувствовал, что что-то важное не легло на бумагу. Не давалось. Ускользало.

Может быть, это?

Гастроли. Разрыв с мужем. Евгением Евстигнеевым, с которым она, актриса, работала в одном театре.

– Я сама четыре года назад разошлась… Так бы и жила, пока люди добрые глаза не открыли, к самой двери не подвели

Это реплика Филаретовой, неприятной бабы из пьесы «Спешите делать добро». Но, мне кажется, что Рощин записал ее со слов Волчек.

Измена оказалась для нее нестерпимой. Рушилась вера. Примирить ее с ложью было невозможно.

К его возвращению в гостиницу, она приготовила ему чемодан. Ей запомнилось, что в момент расставания, когда уже были сказаны все слова об ошибке и прощении, он вдруг спросил:

– А ты гречку положила?

В том городе и тогда гречка была дефицитной.

Много лет назад ее сын Денис Евстигнеев уже заканчивал школу. А она, вспоминая «тот день», сказала:

– Я оставалась одна, с маленьким сыном на руках…

И неожиданно, вразрез с тоном рассказа, добавила:

– А может, не надо было никого слушать?..

Или это?

Юбилейный вечер театра. Ожидается много гостей. Праздник. За два часа до начала актеры собрались в зале – отрепетировать капустник, торжественный полонез, смену караула и прочее, придуманное инициативной группой. Ставят все это Волчек, Соколова, Райхельгауз.

Начали с полонеза.

– Где такая-то? – спрашивает Галина Борисовна. – Она пришла?

– Пришла, но почему-то не вышла!..

– Позовите ее, пожалуйста.

Актриса появляется и, стоя в центре сцены, разражается монологом, адресованном Волчек. Других она как бы не замечает.

– Да, я не вышла, потому что хотела бы знать свое место в шествии, которое легко превратить в шутовской карнавал! Я понимаю, ты пойдешь первой в первой паре, но хотела бы знать, какое положение уготовано другим? Я хотела бы знать, как здесь ценят тех, кто отдал себя театру со дня его основания?! Или это не имеет значения, и любой, пришедший на эту сцену…

Волчек белеет, порывается вставить слово. Бесполезно.

В тот же вечер та же актриса, с бесконечно счастливой улыбкой, вручала Волчек цветы. А чуть позже бросила на одном

заседании – так, между прочим, мимоходом?

– У каждого свое везение. Галя выиграла театр по трамвайному билету: сумма первых трех цифр случайно совпала с остальными.

Или другое?

Премьера. После долгого перерыва Волчек сыграла большую роль в пьесе, одной из самых трудных.

После спектакля она, изможденная, полная сомнений, встречает актера, которого считает своим другом, мнение которого ей нужно знать. Замерев, ждет, что он скажет.

– Галя, в конце концов, когда же будут готовы декорации к «Мольеру»? Сколько можно ждать? У нас есть в театре хозяин?

И все.

Или?..

– Вы не написали об этом. Как и о том, что я единственный беспартийный режиссер в Москве. Да еще женщина и еврейка, между прочим. Сколько атак с предложением вступить в партию было! Это надо было же выдержать! А как нам сорвали зарубежные гастроли?! Мы уже отправили декорации, а за день до выезда узнали, что двум актерам не дают паспортов! И предложили найти замену! Мы же не пошли на такое!..

Примеры равнодушия, жестокости, несправедливости, с которыми Галина сталкивается слишком часто, можно было бы множить.

– Вы сглаживаете острые углы. У вас я живу не в том состоянии, с другим градусом. На репетициях я сжигаю себя. Вы же видали это и, мне казалось, понимали. Почему же этого нет в книге?..

Как-то я прочел мудрые слова. Их смысл: человек существует в трех зеркалах. В одном он видит себя сам. Здесь то, что он думает о себе и своих поступках, то, как он их сам себе представляет. В другом – его представление о том, как его воспринимают другие, как, ему кажется, он выглядит в глазах окружающих. Третье зеркало – как его видят эти окружающие своими глазами, их представление о нем.

Редчайший случай, когда первые два зеркала совпадают с третьим.

– Как ты мог додуматься дать читать свою книгу человеку, о котором ты написал?! – упрекали меня друзья. – Не было случая, чтобы рукопись понравилась тому, кому она посвящена! Так было с книгами, получившими потом признание! Неужели ты не знаешь этого?!

Но тут другой случай. В 1980 году Волчек книгу приняла. Она читала ее по главам, с перерывами, всю. Известны ей и

последовавшие позже добавления. Знакомы и ответы на зрительские записки, которые появились, когда книга уже была написана, – они ей показались удачным «ходом».

Но все это было прежде. Нынешняя ее позиция – не каприз. За прошедшие годы она не могла остаться прежней. Эти годы изменили всех. Волчек, может быть, больше других. Жизнь такая. И характер, который не прилаживается к жизни. Или – плохо прилаживается. Не прилегает. Не заполняет, как жидкость, ее формы. Оттого – остаются острые углы, зарубины не заглаживаются, нет гладкой поверхности.

Что же тогда, может, книга – документ прошлого? Она рисует героиню такой, какой она была ранее?

– Жаль, что вы потратили на это столько лет. Книга не получилась. А если она выйдет в свет, другой не будет. Если я даю интервью, ставлю условие: без моей визы не публиковать. И когда пару раз появились беседы со мной, которых я не читала, я смогла принять меры! Знала, кому позвонить, что сказать.

Зловещая пауза. Глаза смотрят прямо и спокойно:

– Вы хотите еще поработать… Не думаю, что у вас что-то получится. Впрочем, посоветуйтесь, может, кто-то что-нибудь и подскажет…

Книгу эту она так и не приняла. И вступительные страницы тоже. Все написанное – третье зеркало, не совпадающее с двумя первыми, собственными.

Ответы на записки

Ответы на записки, присланные на встречах Г.Б. Волчек со зрителями в Московском авиационном институте (1984 г.) и в Большом зале Политехнического музея (1987 г.).

– Галина Борисовна, вы ставите спектакли в своем театре и за рубежом, играете на сцене и в кино, руководите «Современником». Как вас на все это хватает? В каком ритме вы живете?

– Как хватает? Сама удивляюсь. (Смех в зале). Занятия, что вы перечислили, составляют мою жизнь. А жить приходится в ритме, напряженном до предела. Кто-то сравнил жизненные ритмы прошлого века с пешеходной прогулкой, ритмы начала века – со спокойной ездой в пролетке, ну а наших дней – с ездой в автомобиле. Но «Жигули» могут двигаться со скоростью 60 км в час или быстрее. А иногда приходится мчаться со скоростью ракеты. Это опасно – можно сорваться.

Мне порой кажется, что сделанного за день раньше хватило бы на неделю. Но так живет большинство из нас. Когда-то актеры

МХАТа приходили в театр за два-три часа до начала спектакля, медленно гримировались, одевались, входили в роль, постепенно отключаясь от забот дня, всего, что не относилось к представлению.

Сегодня в правилах «Современника», которые повторяются в каждой репертуарной книжечке – такие у нас выпускаются на месяц – значится: «Артисты, занятые в первом акте, приходят на спектакль за 30 минут до начала».

Но и это правило не исполняется; случается, артисты вбегают в свою уборную, когда звенит второй звонок.

Как главный режиссер, я не могу одобрить эти нарушения, но, согласитесь, для мхатовцев прошлых лет и 30 минут для вхождения в роль было безумно мало! Время изменило наш психофизический ритм. Я не говорю о том, играем мы сегодня хуже или лучше наших предшественников, но и играем, и живем, и чувствуем по-другому.

«Я была такой забитый, с косичками, ребенок, которым хвастались: как я учусь хорошо, какие у меня похвальные грамоты. Мама говорила: “Все девчонки бегают где-то, яблоки воруют, по заборам лазают, а моя Галя всегда возле подъезда в классики играет”. Потом я ненавидела таких детей, какой сама была – аккуратно играющих в классики…» (Галина Волчек)

– Повлияли ли ваши родители на выбор профессии? Почему вы предпочли театр кинематографу?

– Моя мама никакого отношения к искусству не имеет. Папа был кинооператором, позже – кинорежиссером. Может быть,

отцовская профессия повлияла на меня, но кинематограф был для меня повседневным бытом и никогда не составлял никакой тайны. Мне не нужно было и не хотелось его узнавать: на съемках я присутствовала с детства, привыкла к ним, ежедневно слышала эти киношные разговоры, видела актеров в гриме и без грима. А театр оставался таинственным, интересным, я бы сказала, манящим. Наверное, потому я его и выбрала. А мой сын… Для него театр стал бытом, и он пошел в кино.

– Расскажите, как вы стали актрисой?

– Это длинный рассказ, но я постараюсь изложить его покороче.

Я пришла в Школу-студию МХАТ после седьмого класса. Меня выслушали и сказали:

– У нас не курсы и не техникум, а высшее учебное заведение – вуз. Без десятилетки вам и думать о поступлении нечего! Приходите через три года. Три года удалось сжать в один: экзамены на аттестат зрелости я сдала экстерном через десять месяцев после беседы в приемной комиссии.

Я твердо знала, что хочу быть актрисой, никакого права на это не имея. Абсолютно. Откуда у меня была такая уверенность, я и сейчас не понимаю, только удивляюсь, как такое существо, как я, могло мечтать о сцене: крупная, грузная, неуклюжая, с совершенно детским лицом – школу я закончила в 15 лет, потому что думала, что сцена погибнет без меня, а я без нее. И вот это недоразумение с большой косой, которую, как я тогда понимала, надо как-то по-взрослому уложить, чтобы уравновесить несоответствие внешнего облика с богатым внутренним содержанием, пошло сдавать документы. Поскольку я к тому времени воспитывалась отцом, моими туалетами никто не занимался. У папы же был портной, который шил ему костюмы. Так в чем же дело? Он и мне сварганил костюмчик того же фасона и той же ткани, что и отцу, только вместо брюк изготовил юбку. И крупногабаритное дите в мужском костюме и с взрослым пучком волос на голове предстало перед комиссией школы-студии театра, куда я мечтала попасть. Все для меня аккумулировалось в одном этом названии – МХАТ. Тогда, это был 1951 год, все мои мечты были связаны только с этим учреждением, никакого вуза при другом театре я не могла себе представить. Мне казалось, что та правда, которую я слышала с этих подмостков, – а тогда еще там можно было интонацию правды услышать, – неповторима.

И действительно: сдав свои документы во МХАТ – и никуда больше! – я успешно одолела первые два тура и была допущена к

третьему, решающему.

Перед ним – перерыв недели две. И тут на арену вышла мать, которая решила вмешаться в мое воспитание:

– Все дети, как дети, сдают сразу во все театральные вузы. А у тебя преступное легкомыслие – ясно в кого. Уж если случилось такое – решила стать актрисой, так зачем зря терять две недели? А вдруг во МХАТ не возьмут, что тогда?

И я заставила себя попробоваться у вахтанговцев – тоже, я слышала, приличный театр.

Я пришла к ним в тот день, когда там проходил третий тур. «Твердые», пропущенные сквозь сито двух комиссий, претенденты, каждый из которых имел шанс стать студентом, небольшими группами толпились у дверей просмотрового зала. Опоздала! Ну и, слава Богу: тягаться с этими эффектными длинноногими, с осиными талиями, красавицами и запредельными красавцами охоты не было.

– Сходи к директору! – потребовала мать. – Чтобы не вступать в бессмысленные споры, – согласилась.

Директорскому удивлению не было конца:

– Сегодня? В последний день работы комиссии? Сразу на третий тур? Да вы с ума сошли!

И он долго и подробно стал объяснять мне порядок приема, назначение каждого тура, а я молча смотрела на него, не задавая вопросов, ликуя в душе, что все так отлично складывается: ведь меня ждал МХАТ, и экзамен в другом театральном вузе казался изменой идеалу. Директор, очевидно, по-иному истолковав мое молчание, вдруг как-то очень просто, совсем не по-казенному, сказал:

– Девочка, ну зачем вам театр? У вас нет для этого никаких данных! Даже если вы и станете актрисой, вам не найти ролей, а вы даже не знаете, что это такое! Ну не лучше ли вам заняться чем-нибудь другим – станьте филологом – прекрасная профессия, или журналисткой – это так модно сейчас! Бегите из театра, бегите!

Его отповедь возымела неожиданную реакцию. Он замахнулся на театр, а значит, и на Художественный! Я возмутилась и… стала умолять разрешить прочитать перед комиссией. На глазах появились слезы, аргументы, один убедительнее другого, сыпались на директорскую голову и он, опешив от неожиданной атаки, вдруг сдался:

– Ну хорошо, хорошо, пойдете с последней пятеркой.

Когда я, наконец, предстала перед экзаменаторами, я испугалась. Я никогда не участвовала ни в какой самодеятельности, – была очень робким, «зажатым» ребенком, а

тут вдруг настоящая сцена с софитами, зал и, наверное, вся труппа театра в качестве приемной комиссии (во МХАТе-то была обычная комната и народу было немного). Вся эта труппа совершенно откровенно стала разглядывать меня, показывая друг другу чуть ли не пальцем, улыбаться, смеяться, хохотать: дескать, ну такого мы не видели! Я себя уговаривала, гипнотизировала, – надо терпеть, такую я выбрала себе профессию. А комиссия, мне казалось, не слушала законно отобранных на конкурс и только ждала меня, как цирковой номер.

Мой час настал. Я вышла на сцену уверенной походкой в своем замечательном мужском костюме, и всем, к нему прилагающимся, – ну просто депутат Верховного Совета из глубинки, – остановилась в центре и… стала жмуриться: свет софитов совершенно ослепил меня. Моя естественность, натуральность – я была такой, какой была, ничего не играла и ничего не изображала – привела комиссию в полный восторг. Среди смеха кто-то выкрикнул:

– Ну, читайте, пожалуйста!

Преодолев страх, я объявила.

– Михаил Шолохов. Тихий Дон. Роман в четырех книга. Книга первая, часть первая, отрывок из первой главы.

И тут улыбки и смешки сменились дружным хохотом.

Иосиф Моисеевич Толчанов, председатель, остановил меня:

– Все свободны, а ты останься, – и подозвал к столу.

И вот этот путь в пятнадцать шагов я не забуду никогда. Пятнадцать шагов от сцены до стола приемной комиссии. Пока я их прошла, прокляла все на свете.

Я подумала: «Господи! За что эти унижения? Сейчас все эти сорок человек начнут говорить о моей бездарности, о том, зачем я иду в театр, что из меня никогда не получится артистка! Все, что говорил мне полчаса назад тот человек в коридоре, у меня умножилось на сорок».

Но председатель сказал:

– Ну, поздравляю, ты принята. Кажется, все согласны?

Вокруг одобрительно зашумели, и тут произошло невероятно: я вдруг зарыдала, слезы брызнули на протокол:

– Да ненавижу я ваше училище, не хочу я в ваш вахтанговский театр, у меня буквы мхатовские прыгают перед глазами. Я только во МХАТ хочу. Мне просто ваш человек сказал, что из меня никогда артистки не выйдет, поэтому я читала вам…

– Девочка, зачем вам МХАТ? Во МХАТе вас засушат – вы нам нужны, – уговаривали меня, но я твердила свое.

– Ну, это же просто ненормально! – сказал директор. – Мы же вас приняли, нарушив все правила, даже без обязательных

этюдов!

– Меня заставила мама, – старалась я прекратить рыдания. – Я не мыслю жизни без Художественного театра!..

Глава первая. Начало

Когда в первый день сентября Галина Волчек поднялась на третий этаж большого серого здания в проезде Художественного театра и вошла в аудиторию, где собрались первокурсники, она была счастлива.

Но странное дело. Это ощущение повергло ее в состояние прострации; все реально существующее воспринималось сквозь дымку. Не хотелось затрачивать ни малейших усилий. Ощущение покоя представлялось блаженством.

Галина Волчек в начале творческого пути «У меня есть такое свойство – я не люблю вспоминать. Всегда говорю, что “вспоминать” – это не активный глагол». (Галина Волчек)

Лекции слушала в пол-уха, на семинарах отвечала невпопад, на занятиях по сценическому движению делала все неохотно, да и по главному предмету – актерскому мастерству – выполняла задания как бы по обязанности. От этого сна с открытыми глазами она очнулась через полгода. В роли принца, пробудившего принцессу, выступила кафедра актерского мастерства, поставившая на своем заседании вопрос о профессиональной непригодности студентки Волчек.

Три дня решалась ее судьба.

– Никогда ничего более страшного мне не довелось пережить

– скажет Галина четверть века спустя. – Судьба дарила мне немало невыдуманных обид, горестей, но такого отчаяния, какое было тогда, я больше не испытала. Оно заставило меня замолчать – я буквально онемела. Только одна мысль неотступно преследовала меня – я теряю любимое, единственное дело всей жизни, другого быть не может.

На помощь пришли друзья – сокурсники и педагоги (последних было немного). Как сумели они убедить кафедру дать студентке хотя бы немного времени, чтобы она смогла раскрыть свое актерское дарование? На чем основывалась их вера, что у Волчек это дарование есть? Сказать невозможно. Факты были против нее – разве что вступительные экзамены, когда она получила единогласное «да». Но кто же всерьез к ним относится в конце первого семестра?!

Для Волчек эти 72 часа значили многое. После назначения ей нового испытательного срока она явилась на курс – как ни банально это звучит – другим человеком.

Что же мешало метаморфозе произойти раньше? Причин было немало. Стеснительность вчерашней школьницы – самой молодой студентки школы-студии, – ее зажатость, боязнь показаться смешной, неуклюжей, нелепой. Опасение, что ее не принимают всерьез и однажды обнаружат, что она случайно затесалась во взрослое общество. И иная робость: попала в храм искусства, который столько раз представлялся в мечтах! Достойна ли его?

Потребовался резкий слом, встряска, чтобы избавить от этого ненужного груза сомнений.

Изменилось все. Если раньше она лишь подыгрывала участникам какой-либо сцены, стараясь вовремя подать реплику, то теперь стала равноправным партнером, может, пока и не лучше, но уже явно не хуже других. Если раньше работать с нею было нелегко, то теперь она сама стала источником энергии. Она играла с удовольствием, ее не смущали никакие трудности в работе. Она их просто не замечала.

Сокурсники с нескрываемым восхищением наблюдали за пробудившейся «Галкой». Каждый обязательно хотел ей чем-то помочь, обсуждал с ней – в знак доверия – свои роли, а вскоре и личные дела, и получал порой неожиданно точные советы.

Постепенно она стала центром, к которому тянулись, «своим парнем», с которым можно поделиться сокровенным. Ее возраст у мужской части курса гасил мысли об ухаживании, у женской – о возможной конкуренции.

В группе были выборные общественные должности, но настоящим лидером стала Галка. Справедливая, честная, добрая,

истинная душа коллектива. И получилось это как бы само собой.

Кто знает, быть может, это умение объединить людей, так неожиданно проявившиеся на вузовской скамье, и было далеким предвестником рождения будущего режиссера?

Курс, на котором училась она, сложился сильный: Игорь Кваша, Светлана Мизери, Людмила Иванова, Леонид Броневой, Наталья Карташова, Анатолий Кузнецов… К диплому студийцы подготовили пять спектаклей – больше, чем обычно. В трех из них выступила Галина – в классических «Праздничном сне – до обеда» А.Островского, «Хитроумной влюбленной» Лопе де Вега и в только что появившейся тогда пьесе В. Розова «В добрый час!». Роли ей достались разные, две из них, что называется, возрастные.

Педагоги видели в ней характерную актрису ярко выраженного комедийного плана. Она же мечтала – нет, не об Офелии, но о сильных, бескомпромиссных горьковских героинях: Василисе из «На дне», Надежде Монаховой из «Варваров», Вассе Железновой. Мечтала, но о мечтаниях своих не распространялась. Пока же приходилось довольствоваться «комическим» амплуа. В него отлично укладывалась и Капочка, героиня «Картин из московской жизни». Некоторые ее сцены вызывали гомерический хохот зрительного зала, но ей хотелось иного. Событием в ее жизни стал дипломный спектакль «В добрый час», поставленный Олегом Ефремовым.

Чем пленяла тогда эта комедия Розова, почему ее поставили многие театры, затем перенесли на экран – фильм «Шумный день» до сих пор пользуется успехом у зрителей? В пьесе содержится вызов, молодой, гневный, новому мещанству, следованию «раз и навсегда» заведенному порядку, тому, что «принято», что невозможно сделать «свой выбор». Это и теперь актуально, а тогда просто взрывало общество. Роль Галины в спектакле была яркой и интересной. Но все же главное было не это. Главное – это встреча с режиссером – Олегом Николаевичем Ефремовым. Его дипломной режиссерской работой в альма-матер и был спектакль «В добрый час!».

Много лет спустя Волчек расскажет, как однажды придумала для себя и друзей-актеров нечто вроде игры – дать откровенные, как на духу, ответы, кто из художников оказал на тебя самое большое влияние. Не просто заинтересовал, вызвал восхищение, а повлиял на твои взгляды, на дело, каким ты занимаешься.

Среди первых, кого назвала сама Волчек, был Олег Ефремов.

Не режиссер и актер, а человек, личность.

– Если рассматривать жизнь человека как удивительно написанную роль, то, на мой взгляд, самой трудной в мировом

репертуаре была бы роль Олега Ефремова, – рассказывает Волчек. – Мне не встречался человек столь положительный, столь цельный, столь преданный идее. Но если играть его по всей правде характера, то и «двадцати двух планов» не хватит. Чего там только нет, в его душевном мире! Просто чудовищная многогранность и способность увлекаться. Даже если он снимается в заведомо дерьмовом фильме. И ненавидит себя, что увлекается этим во вред главному. Но и такие, вроде бы нелепые, увлечения – копилка для главного.

Обаяние Олега огромно. Не в том смысле, что он тебе улыбается, и ты ему все прощаешь (хотя и это в его власти!). Его обаяние – обаяние убежденности, почти фанатизма.

Он умеет быть уверенным и в силах, и в дарованиях тех, с кем работает. Для театра – это неоценимое свойство.

В школе-студии начинающий режиссер Ефремов поставил пьесу, в которой на сцене Центрального детского театра заслуженный артист Ефремов сыграл одну из главных ролей – Алексея. Спектакль ЦДТ, поставленный Эфросом, имел заслуженный успех. Как же надо было быть уверенным в своих силах, чтобы вступить в невольное соревнование с этим спектаклем?

Вспоминая эту первую ефремовскую постановку, художественно несовершенную, в чем-то дисгармоничную, актерски неровную, предпочтение отдаешь ей, несовершенной.

На репетициях – они и сами по себе стали событием – Олег стал говорить о своей мечте – создать новый театр, живущий проблемами своего времени. Но от мечты до ее осуществления, увы, не один шаг! И наступил в жизни Галины, может быть, самый смутный период в ее жизни.

…Дипломные спектакли школы-студии вызвали интерес театральной Москвы (по городу прошел слух о своеобразной трактовке «Доброго часа», который «нужно обязательно смотреть»).

За кулисы после спектакля к ней приходили знакомые и малознакомые люди, хвалили, сулили блестящее будущее:

– Во МХАТе вас ждут все роли, которые играет Шевченко, – вы же созданы для них! – при прежней стабильности мхатовского репертуара неплохая перспектива. Режиссер театра имени Моссовета Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф, женщина редкого ума и обаяния, неожиданно предложила ей перейти к ним. Но самым радостным и горьким, одновременно, было признание руководителя курса А. М. Карева:

– А вы, Галя, молодец, – сказал он. – Я на дипломе только и разглядел вас по-настоящему.

И первая в жизни рецензия в центральной газете, где несколько строчек отводилось ее дипломным ролям, строчек, в которых она сумела увидеть не только одобрение, но и предостережение: «Г. Волчек – актриса сочных и ярких красок, у нее нет полутонов, она всегда играет «в полный голос», смело, даже иногда чуть-чуть грубовато, но всегда сохраняя чувство меры».

Олег Ефремов и Галина Волчек. «Изначально Олег Ефремов дал нам такой мощный старт, так зажег идеей, так вдохновенно в нас верил, так безжалостно был требователен, что этого заряда хватает до сих пор». (Галина Волчек)

И вдруг, как снег на голову, заседание комиссии по распределению и решение – Волчек во МХАТ не брать.

Это представлялось неизбывным горем.

Единственным утешением звучали ефремовские слова:

– Ничего, старуха, не робей – все будет в порядке!

Недели через две Галина с бывшими студийцами тряслась в поезде дальнего следования, направляясь, как говорилось в путевке, «для культурного обслуживания целинников». Эта поездка, за которую Галина ухватилась, как за спасательную соломинку, вернула ей – хоть на месяц – ощущение причастности к театру. И когда партнеры, случалось, говорили о своих планах, о труппах, в которые им предстояло вступить, она пересчитывала оставшиеся дни и с ужасом думала, что скоро все закончится.

Никогда, должно быть, время не летело так быстро. С небольшими чемоданчиками и раскладушками (их приказали каждому взять из дому) молодые актеры, ночуя, где придется, питаясь, чем попало, переезжали из совхоза в совхоз, из поселка в поселок, исколесив в фанерном фургоне всю Кустанайскую область. В открытом ветру поле, в бревенчатых, благоухающих свежей стружкой бараках, под брезентовым тентом или в церкви, превращенной в 30-х годах в клуб, «Праздничный сон – до обеда» («Женитьбу Бальзаминова»), «В добрый час!», давали концерты и чувствовали себя вполне комфортно.

Возвращение в родной город не принесло Галине радости. Впервые она оказалась без дела. С утра до вечера – свободное время, которое, как выяснилось, ни на что не употребишь: в кино – не хочется, в театр – стыдно: мерещилось, обязательно встретится кто-нибудь из своих и начнет выражать соболезнования, или, хуже того, показывать пальцем:

– Эта та самая Волчек, которую никуда не взяли. И не хотят брать!

Дни изредка прерывались звонками Ефремова, – ничего утешительного он сказать не мог, но призывал к бодрости и вере в грядущий «порядок».

Так продолжалось восемь месяцев.

И вдруг – пришла телеграмма из Ленинграда. От самого Козинцева. Григорий Михайлович предлагал сниматься в его фильме «Дон Кихот». И тут же, через два дня, раздался звонок от Михаила Федоровича Романова, который приехал на неделю в Москву и просил зайти к нему – хотел познакомиться.

Ефремов, воспринявший эти новости спокойно, будто они случались ежечасно, решил:

– На Козинцева соглашайся, к Романову пойдем вместе!

Стараясь выглядеть уверенной в себе, Волчек явилась пред очи художественного руководителя и главного режиссера Киевского драматического театра имени Леси Украинки, народного артиста СССР – от одних титулов сохло во рту. Об этом визите в гостиницу «Москва» Михаил Федорович позже вспоминал: «Входит девушка – полная, носик картошкой. Говорит общими фразами. Отвечает вежливо, улыбается к месту… А я смотрю на нее и думаю: кого ты, голубушка, мне напоминаешь? Понял и даже ахнул про себя…

Давно мечтал поставить «Горе от ума» свежо, необычно. Поворачиваюсь к жене, которая сидит рядом, – и не говорю, а кричу от восторга:

– Это же Лиза! – Привыкли мы ее видеть вертлявой французской субреткой, а Лиза – настоящая русская девчонка,

курносая, крепкая. Вот как она.

Романов предложил ей еще одну роль – главную, в спектакле «Мораль пани Дульской», и сказал, что будет ждать ответа…

Когда Волчек вместе с Ефремовым, молча следившим за ходом визита, вошли в Охотный ряд, Ефремов сказал, как отрезал:

– В Киев не поедешь!

– Да, но, Олег…

– Не поедешь. Будешь нужна здесь – скоро мы начнем свой спектакль.

И Волчек, для которой предложение Романова – две роли сразу! – после месяцев отчаяния представлялось пределом желаемого… не стала спорить. Она поверила Ефремову…

Безработная актриса предпочла безбедной жизни в популярном театре – полную неясность, неведомые трудности и лишения, непредсказуемость своей судьбы в новом театральном предприятии.

Ответы на записки

– Галина Борисовна, мой вопрос не о театре. Мы помним ваши экранные работы в «Короле Лире», «Русалочке», «Осеннем марафоне». Как вы относитесь к кино?

– Как зритель – с интересом и уважением. Люблю хорошие фильмы, заряжаюсь от них. Но как актрисе мне кино не доставило радости. Кроме встреч с несколькими замечательными режиссерами, на которые мне случайно повезло. Эти встречи принесли мне удовлетворение от общения с мастерами.

Но, в основном, кинематограф использовал меня как типаж, а я в принципе ненавижу такой подход к искусству. Менялись мои маски, прически, партнеры, а мне навязывали неизменный, очень необъемный образ, в который вместить даже часть моего представления о жизни никогда не удавалось. Что я могла рассказать про себя, про вас в тех однокрасочных ролях, что пришлось сыграть?!

Не люблю чисто жанрового, внешнего перевоплощения. Мне кажется, это неуважение режиссера к артисту – вот так просто менять его внешние маски.

Я надеюсь, вы поймете: моя болезненная реакция на большинство моих киноработ объясняется не тем, что я не от мира сего или не артистка по природе. Меня раздражает, когда хвалят мои экранные роли, не достойные, по-моему, похвалы.

Если меня останавливает милиционер – я нарушила правила, – и подходит ко мне с улыбкой:

– Ой, узнал! Я вас видел в таком-то фильме, – я думаю: «Да лучше б штраф с меня взял, чем напоминать мне об этом позоре!»

Но вот когда мне говорят:

– А мы вчера видели ваш спектакль, – то есть, напоминают мне про театр, то, что бы за этим напоминанием ни последовало, это всегда вызывает только приятные ощущения.

Не знаю, может быть, я несправедлива к кино, но ведь и оно – несправедливо ко мне.

– Скажите, какие ваши дальнейшие актерские планы? Трудно ли их совместить с режиссерскими?

– Не просто трудно, а почти невозможно. Я не верю, и мне никто не доказал обратного, что можно самому ставить пьесу и в ней же играть. Это две совершенно разные профессии, и соединиться в одном спектакле или в одном фильме они не могут и, мне кажется, не должны. Поэтому в своих работах я никогда не играла даже маленького эпизода.

Забрать время театра, отпущенное мне на режиссуру, и сыграть в чьем-то спектакле, тоже не удается. В течение уже многих лет я ничего нового не сыграла, хотя очень люблю свою актерскую профессию и, во всяком случае, об одной конкретной роли мечтаю давно – может быть, в следующем сезоне эту мечту реализую.

– Хотели бы вы сыграть в фильме Андрея Тарковского?

– Я могу вам сказать честно: нет. Нет, не хотела бы, хотя очень уважаю этого режиссера. Мне очень нравится смотреть его фильмы. Именно – нравится смотреть. Но всегда у меня есть дистанция с экраном, когда идет фильм Тарковского. В этой дистанции мне хватает времени, сил, эмоции, чтобы откинуться, подумать: «Как это замечательно сделано! Ой, какой потрясающий кадр! Каждый кадр – это искусство!».

А вот недавно я посмотрела картину Никиты Михалкова «Родня», и дистанции никакой не было, я жила там, в экране, вместе с ними. И у Никиты Михалкова я бы хотела сняться.

– Вам не кажется, что художественное кино – есть производное от театра?

– Нет, Я думаю, что настоящее кино – это совершенно другой, отличный от театра, вид искусства, в котором главное лицо – режиссер. Безусловно!

Театр – совсем иной синтез, иной союз режиссера и актера.

Актер кино – нередко драгоценный добавок к фильму. Если есть в картине хороший актер – это замечательно, прекрасно. Но

я видела потрясающий фильм, где главные роли играли овца и собака, а я рыдала: так мне их было жалко. Кино, повторяю, в основном искусство режиссера.

И потом, сила театра совершенно иная. Она в той сиюминутности действия и его восприятия, в той вольтовой дуге, которая возникает между сценой и зрительным залом, о которой писал Станиславский, в том воздействии сегодня, сейчас на зрителя.

Настоящий театр – это не грим, софиты, декорации, а то, что заставляет нас сейчас, в момент действия, сочувствовать, переживать, а не разгадывать ребусы.

Галина Волчек и Андрей Миронов. Кадр из кинофильма «Берегись автомобиля»

Глава вторая. Как стать актрисой

Театр, где работаешь с людьми, смотрящими на жизнь так же, как ты, – вот что казалось Волчек главным.

О таком театре мечтал и Ефремов. Он собрал молодых актеров, почти каждый из которых закончил школу-студию МХАТ, а кое-кто еще продолжал в ней учиться, чтобы поставить пьесу Розова «Вечно живые». Первое собрание было посвящено вопросу: зачем они собрались здесь вместе?

Один из деятелей американского театра рассказал о своей встрече со Станиславским (это было в 1935 году), во время которой он посвятил Константина Сергеевича в планы организации молодой труппы, не имеющей ни политического, ни социального, ни художественного кредо, ничего, кроме желания «хорошо ставить хорошие пьесы».

– Станиславский снял свое пенсне, покрутил его на черной ленте и сказал:

– Я думаю, такое заявление бессмысленно. Я никогда не слышал, чтобы чьей-либо целью была плохая постановка плохой пьесы. Все хотят хорошо ставить хорошие пьесы, но это еще не основание для того, чтобы создавать театр.

Помолчал, наклонился вперед и продолжал:

– Когда Немирович и я основали наш театр, мы были недовольны тем, что было обычным в то время. Нужно всегда идти против чего-то, чтобы создавать. Нужно быть неудовлетворенным существующим, желать изменить его. Вот что означает создавать: делать что-то такое, чего не было раньше.

Ефремовская группа (труппой ее еще нельзя было назвать), точно знала, чего она хотела, чего не принимала, к чему стремилась следовать.

«Детьми 56-го года» назовут создателей «Студии молодого актера», имея в виду суть их программы: апелляцию к отдельной личности, нравственные критерии, активную гражданскую позицию, то есть ответственность за себя и за все, что происходит вокруг.

Декларации у студии не было. Декларация появилась позже, когда был сыгран первый спектакль.

«Краткая объяснительная записка» – так озаглавлен этот документ, где едва ли каждая фраза рождалась в спорах.

«Мы не хотим искать форму ради формы, мы не хотим быть «лженоваторами», – говорилось в «Записке», – мы хотим, основываясь на наследии Станиславского и Немировича-Данченко, в русле социалистического реализма, развивать

творческие традиции МХАТа на своей самостоятельной дороге.

Мы хотим, чтобы наш театр-студия был театром современной темы, выражающим мысли и стремления нашего поколения.

Это должен быть театр, активно, с партийных позиций, вмешивающийся в жизнь. Вопрос гражданского служения в искусстве для нас является первостепенным.

Наш репертуар должен быть современным от начала до конца, независимо от того, советская или западная пьеса в него включена, и даже в широком смысле – независимо от того, современная это пьеса или классическая (нам нужна только такая классика, которая чем-то существенным перекликается с современностью и помогает воспитывать молодежь».

Волчек все, что затевал Ефремов, принимала безоговорочно – и программу, и методы, и сам способ существования. Студийность рассматривалась как театр с круглогодичным обучением актера, где нет звезд, где все равны, где всем предоставлены равные возможности, где закономерны поиски, эксперименты, учеба на ошибках.

К сожалению, инициатива Ефремова восторга у альма-матер не вызвала.

Никем не поддержанные, студийцы приступили к работе над спектаклем, не имея ни помещения, ни материальной помощи, ничего, кроме жгучей потребности сказать свое слово.

Первые репетиции проходили в квартире, где жила Галина – отец был в отъезде. Студийцы обрели здесь полную свободу. Работать начинали в 11–12 ночи: многие играли в других театрах и освобождались, когда заканчивались там спектакли. Расходились под утро. Рай кончился с возвращением хозяина квартиры. Разбитый телефон, сломанный стул, прожженная скатерть – все это не смутило его. Но площадки они лишились:

– По ночам, друзья, я должен спать – с утра у меня съемки.

После нелегких поисков удалось, наконец, пристроиться на квартире у бывшей чапаевки – седой, полной женщины с добрым, открытым лицом, – той самой Анки-пулеметчицы, что послужила прообразом героини в знаменитом фильме братьев Васильевых – вот как порой интересно переплетаются судьбы разных эпох.

Ее ненавязчивая забота об артистах: чайник, что она, стараясь быть незамеченной, вносила в комнату и оставляла накрытым ватной купчихой до момента, когда объявлялся перерыв; ее молчаливое восхищение их работой, когда они с воодушевлением играли для нее одной – единственного зрителя еще не родившегося театра; наконец, терпение, с которым она сносила ночные бдения, ни разу никого ни в чем не упрекнув, – вызывали не только благодарность и восхищение, но настраивали на

восторженно-горделивый и чуть ироничный лад: мол, от кого получили благословение, а вдруг это неспроста, вдруг это не случайно и чем черт не шутит?!

Галине она сказала:

– Уж очень ты неприятную тетку играешь, она что – из бывших или недобитых? – Это о знаменитой Нюрке-хлеборезке.

Когда Галина впервые прочла пьесу, то ужаснулась: розовский персонаж показался ей чуждым, не имеющим никаких точек соприкосновения. Не за что было и уцепиться, чтобы хоть как-то примерить роль «на себя». Нахальная, наглая, бесцеремонная, завистливая, пошлая, злобная, злопамятная, невежественная. Но больше смущало другое – неверие в свои силы. Виделось: если не смогу разобраться в мотивах поведения Нюрки, то откажусь от спектакля. И она это сделала. Через несколько дней ей объявили, что отказ не принят.

– Не торопись, – сказал Ефремов. – Ты сама еще не знаешь своих возможностей.

Ефремов увидел главный конфликт «Вечно живых» – столкновение двух мировоззрений: людей, исповедующих высокую гражданственность, с теми, кто живет для себя.

И Волчек приступила к длительному и нелегкому «освоению» Нюрки-хлеборезки – роли, принесшей ей первый успех на сцене, а потом и оглушительную славу в фильме «Летят журавли», в основу которого была положена эта пьеса Розова.

– Чего я только ни делала, лишь бы Нюрка у меня «пошла», – вспоминала Волчек. – Даже тайком выпивала четвертинку за ширмами перед своим выходом, чтобы почувствовать себя развязной и агрессивной. До сих пор не пойму, что знал обо мне Ефремов, почему верил, что в день генеральной репетиции что-то получится…

Та же история повторилась, когда мне предложили в другом спектакле роль молодой разбитной девушки со стройки. Маргарита Микаэлян, ставившая спектакль, никак не могла согласиться с таким распределением. Ефремов настаивал. Они спорили, даже побились об заклад. Написали на бумажках – один: «сыграет и не провалится», другая: «не сыграет и обязательно провалится» и спрятали их за батарею в репетиционном зале.

Я ходила по сцене, старалась, говорила своим голосом, была «органична». Мара Микаэлян из темноты зала смотрела на меня с ужасом, понимая, как я тихо, без треска проваливаюсь.

«Для меня так дорога система Станиславского. Она не просто – элементы, а в ней есть цель. Ему было важно, чтобы актер мог войти в определенное состояние, которое Станиславский называл творческим. Ему важно было это творческое самочувствие для театра, но оно важно любому человеку». (Олег Ефремов)

Я работала над ролью везде, все время. В такси, где мы оказались с Раей Максимовой – она в то время репетировала Ирину в мхатовских «Трех сестрах», – мы бубнили вполголоса каждая свое. Она:

– Иван Романыч, милый Иван Романыч… Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива?

Я:

– Бетономешалка сломалась, не выдержала рекорда!

Она:

– Иван Романыч!…

Я:

– Бетономешалка сломалась…

Максимова спросила:

– Что ты бормочешь под нос?

– Текст.

– Это текст?!

Надеясь, что Олег снимет меня с роли, Мара устроила прогон. Но Олег, в твердой надежде на чудо, не снял. Потом за эту роль меня хвалили. То, на что, видимо, рассчитывал Ефремов, произошло, когда я надела похожие на ботфорты сапоги, сделала грим. Мне стало свободно, как свободно Образцову с куклой: была не я, а она, – это расковывало.

Ефремов никогда не торопил Галину, давал ей возможность «дозреть» самой.

О первой постановке молодых актеров, объединившихся в студию, театральная публика узнала в апреле 1956 года – 15-го числа в одном из учебных залов мхатовского вуза состоялась премьера «Вечно живых».

Премьера, как и репетиции, – «в силу производственных условий» – началась в двенадцатом часу. В зале находилось не более сотни зрителей – родные и друзья исполнителей, друзья друзей, знакомые друзей, добровольные помощники и сочувствующие – главным образом, актеры, режиссеры, критики, студенты.

Фурора спектакль не произвел, да и не на фурор он был рассчитан, но ощущение новизны, чистоты, искренности поразило всех

Мне довелось видеть «Вечно живых» уже тогда, когда постановку перенесли на сцену филиала МХАТ, – для этого понадобился еще целый год. Год, в который студийцы продолжали работать над своей первой премьерой и только над ней, питая надежду, что обретут, наконец, хоть какой-то статус.

К тем (теперь на улице Москвина) первым «афишным» спектаклям («афишным» – значит, о них оповещали не по телефону, не «друзья друзей», а вполне официально) были выпущены печатные рекламные плакаты «Студии молодого актера». В списке действующих лиц под каждой фамилией исполнителя стоял его постоянный «творческий адрес» – МХАТ, театр им. Моссовета, Центральный детский… Волчек подобным сопровождением снабдить было нельзя, у нее единственной другого дома не было. Тогда решили напечатать: «Нюрка-

хлеборезка – Г.Волчек, студентка школы-студии МХАТ». Студентка два года спустя после получения диплома!..

Помню, на этом спектакле поразило отсутствие театральности в игре актеров. Поначалу зрителю, привыкшему к принятой в то время так называемой театральной (читай: форсированной) подаче реплик, чудилось, что актеров студии он слышит плохо или не слышит вовсе («Что он сказал? А что она сказала?» – раздавалось неоднократно). Но это было только поначалу, пока действовала сила привычки.

Студийцы заставили себя слушать, и были услышаны.

Пьесу Розова в ту пору хорошо знали по великолепному кинофильму «Летят журавли». В спектакле студийцев градус, накал эмоций был ничуть не меньше, но характер их иной – внутренний, сдержанный, не обнаженный.

Волчек в спектакле запомнили сразу. Это был тот самый случай, когда говорят, что актер купается в роли. Ее Нюрка вытеснила из памяти всех своих предшественниц. Характер, сыгранный Волчек, воспринимался как обобщение, вырастал до символа.

С того далекого времени премьеры «Вечно живые» пережили шесть возобновлений – шесть новых рождений, став своеобразной визитной карточкой театра, его присягой, которую на верность искусству принимает каждое новое поколение коллектива. И все эти годы Волчек оставалась исполнительницей Нюрки.

Выходить на сцену на протяжении четверти века в одной и той же роли и с оглушительным успехом – факт исключительный.

При неизменности сути образа меняется глубина и качество его понимания.

Афишные, в мае 1957 года, выступления «Студии молодых актеров» значили для всех студийцев, а для Волчек в особенности, много. На этот раз за спектаклем последовали не только рецензии, призывающие к вниманию, поддержке, бережному отношению. В августе того же года появилось решение Министерства культуры СССР о создании при МХАТ «студийной группы молодых актеров с оплатой по трудовым соглашениям сроком на 4 месяца». Шестнадцать актеров в течение четырех месяцев могли не думать ни о чем, кроме работы над новой постановкой!

По заключенному договору с МХАТом они обретали в доме № 3-а по проезду Художественного театра помещение – реп. зал № 1 «для (как обусловливалось в договоре), репетиций, организационной работы, учебных занятий и культурных мероприятий». МХАТ взял на себя обязанность обеспечить новую постановку всем необходимым и предоставить для ее выпуска

сцену своего филиала. Все это воспринималось как сказка. Энтузиазм, на котором, вопреки поговорке, оказалось, можно уехать далеко, получил, наконец, хотя и небольшую, но постоянную материальную базу (минимальный оклад самых молодых актеров – Волчек и Табакова – равнялся восьмистам рублям, меньше в то время получали только уборщицы). Насколько база была «постоянной», судить было нелегко, однако последний пункт договора вселял надежду – содержал обещание после истечения назначенного срока рассмотреть «совместно с Министерством культуры вопрос о дальнейших формах существования «Студии молодых актеров».

И вот студийцы собрались, наконец-то, в своем «реп. зале № 1». Их было не шестнадцать, а только одиннадцать, но, не дожидаясь, пока группа будет окончательно сформирована, одиннадцать неизвестных немедленно приступили к выработке «Организационных основ» – своей структуры, устава, своих прав и обязанностей.

Высокая нота ощущалась и здесь. Основной принцип – коллегиальность. Высший орган – общее собрание, а в период между ними – правление, небольшое, но деловое – председатель и два члена, избираемые на тех же собраниях. Рабочий день – ненормированный. Занятия по совершенствованию в профессии – обязательны для всех. В студии вводится строжайший «сухой закон», малейшее нарушение которого карается взысканиями вплоть до исключения. И, наконец, – «студиец обязан соблюдать творческую дисциплину, которая неотъемлема от сущности самого искусства»!

Спектакль, родившийся к концу года – «В поисках радости» В. Розова, был плодом уже Театра-студии «Современник».

Молоденькой Галине вновь досталась роль пожилой матери – Клавдии Васильевны Савиной – натуры цельной, но однозначной, чего Волчек органически не воспринимала.

– Во времена становления Художественного театра, – вспоминала Волчек позже, стали говорить: «Хороший артист, со вторым планом». Сейчас для того, чтобы показать, чем действительно живет человек, нужно иметь не один «второй план», а двадцать два плана, разной глубины.

Современная манера, как ее называют, усвоена всеми, ей не так уж и трудно научиться: курить, молчать, прикрывать глаза, намекая на сложность внутренней жизни. Но речь-то не о том.

Мой чертов актерско-режиссерский «счетчик» регистрировал сложность даже в ситуациях, в которых традиционно полагается торжествовать полной цельности. В роддоме, например. Ночью мы родили. Лежим. Волосы потные, спутаны.

Наутро в палате объявили – должны принести детей. Я судорожно шарю расческу: привести себя в порядок, в каком виде сын впервые меня увидит?! И тут же мелькает мысль:

– В кинематографе, вероятно, в этом месте пошел бы «крупешник» – взволнованное лицо матери, усталое и прекрасное, слезы, может быть… А в жизни я была занята делом – искала расческу.

Эта «деталь с расческой» – деталь трагикомическая, как трагикомической можно бы назвать другую деталь, тоже «из моей жизни». Я была в настоящем отчаянии, сидела дома одна: горе у меня было невыдуманное, ломалась, может быть, жизнь, плакала до того, что лицо распухло, сморкалась, не успевала вытирать глаза, – и все-таки, ополаскивая лицо над умывальником, продолжая плакать, я увидела себя в зеркальце и оценила кинематографическую выигрышность:

– Вот если бы так снять плачущую женщину – пустое зеркало, лицо в его углу, скошенное рамкой…

Значит ли это, что я плакала напоказ, не от души? Нет, конечно. Просто где-то оставался восемнадцатый, девятнадцатый ли «второй план»…

Официальная критика относилась к поискам многосложности настороженно: уж не хотят ли эти новые актеры внушить, что наши люди – пестры, неопределенны, внутренне измельчены?..

– Нет, не хотят, – могла бы я оговориться, но знаю, что умным людям эти оговорки не нужны, а на недоброжелателей оговорок не напасешься. – Я уверена, что ум актера – не в конструировании образцовых, нравственных манекенов, а в понимании тех людей, которые действительно существуют и которые не всегда понятны сами себе.

Это рассказ актрисы, за плечами которой сценический и жизненный опыт. В год, когда она приступала к роли Клавдии Васильевны, и того и другого накопилось немного.

Она появлялась на сцене в предчувствии беды. Еще ничего не сказано, – так, несколько малозначащих, будничных реплик, которыми начинается утро матери, обремененной детьми и хозяйством, а зритель ощущает за внешним спокойствием, несуетливой хлопотливостью тревогу утомленной, не позволяющей себе уставать женщины. В ее речи, движениях, в отношении к окружающим сквозит внутренняя интеллигентность и человеческое достоинство, которое она никогда не теряла и ничто не заставило бы ее его потерять. И все это – без тени самолюбования или самодовольства, напротив – с беззащитной скромностью женщины, легко ранимой и готовой принять и снести несправедливый удар. Не трудно было бы представить ее если не страдалицей, то страдающей, несущей гордо свой материнский крест. Но у Волчек Клавдия Васильевна совсем иная: вот она смеется, иронизирует, и ей действительно весело, и она отлично понимает, что поступок, вызвавший ее иронию, ничего другого и не стоит. Но это для нее не главное, она не может целиком отдавать себя и смеху, и шутке, она озабочена не поисками радости, а спасением сына, разбазаривающего свой талант по мелочам.

Диапазон в этой роли у Волчек редкостный: от невозможности повысить свой голос, когда не кричать – вопить бы надо, – до глухой ненависти к сыну, которая живет вместе со страхом – можно ли родного ненавидеть? – и с любовью, что никакая ненависть уже не вытеснит до конца ее дней. Самые страшные вещи она говорит между делом.

Не знаю, были ли у Волчек в этой роли двадцать два плана, но то, что их было несколько – сталкивающихся, противоречащих друг другу, слагающихся в один характер, – несомненно.

Уже здесь можно было прочитать то, что затем скажется во многих работах Галины: ее героини находятся в трагическом разладе с жизнью – являя свое превосходство, они терпят поражение. Превосходство духа и личности. Поражение –

бытовое, связанное с повседневностью.

Критика отмечала, что Волчек голосом, пластикой удавалось воплотить не только характер, но и судьбу своих героинь, характер и судьбу целого поколения.

После ее Грачихи в спектакле «Без креста» по повести Тендрякова «Чудотворная» о Волчек-актрисе заговорила «вся Москва».

Сама Галина сдержанно оценивала сыгранное, предпочитая отмечать лишь то, чего сделать не удалось.

«Я ни разу не достигла того, о чем мечтала, – писала она. – Говорю так не ради самоунижения.

Я часто давала Ефремову основания прийти в отчаяние. Но доверие – суть его режиссуры. Как женщина становится красивой, только оттого, что ее видят красивой, так и актеры у Ефремова все как один талантливы. (И при этом он мог кричать Табакову: «Тебе место в оперетте!», меня будил среди ночи звонком: «Спишь?! Не спать тебе надо, а думать, что ты не актриса, а барахло!»).

Наконец, на седьмом году своего существования, «Пятая студия МХАТ» выросла из студийных штанишек, стала взрослой и получила наименование «Московский театр Современник».

«Пришел большой успех, слава. И с ними пришли испытания, не всеми выдержанные. Студия превратилась в театр. Одни играли главных героев, другие произносили только «кушать подано» и чувствовали себя неудачниками. Возникли зависть, ссоры, выяснилось, что у студийцев есть самолюбие – то, к которому подходит эпитет «оскорбленное». Премьеры уже не хотели дежурить в зале и устраивать шумовые эффекты за кулисами. Появились группы и лагеря. Студия все дальше отходила от «театра-храма».

Это не о «Современнике». Это о Первой студии МХАТ, едва прожившей первый год своей жизни.

Современниковцы оказались более стойкими. Трудности первых лет, когда вопрос о существовании коллектива решался каждой новой постановкой, личная готовность каждого отдавать себя любимому делу (а делом всегда оставался театр), наконец, дружба, вызывавшая желание никогда, ни на сутки не расставаться, – обеспечивали эту жизнестойкость.

Сделавшись театром, они не отказались от принципов, сложившихся за семь лет: коллективное решение существенных вопросов, голосование при выборе пьес для постановки, зачислении нового актера в труппу и др. И все же театр, вроде бы оставаясь родным домом, становился и местом службы. Обстановка первых лет уходила в воспоминания.

– Это были прекрасные годы, – рассказывает Волчек. – Мы тогда все так работали: будучи артистами, исполняли обязанности бухгалтеров, кассиров и рабочих сцены. Я часто выступала в амплуа кассира. Нашу «Студию молодых актеров» мало кто знал. Естественно, билеты надо было как-то распространять. Поэтому нам разрешили сидеть по очереди у какой-нибудь театральной кассирши – я, например, обосновалась в театральной кассе на улице 25 октября (ныне ул. Никольская. – Прим. ред.). Правила игры были определены сразу: после того, как кассир предложит свои билеты и человек, ничего не выбрав, повернется, чтобы уходить, мы имели право спросить:

– А не хотели бы вы пойти в «Студию молодых актеров»?

Обычно человек вздрагивал и говорил:

– А где это? А что это такое?

Тут уж мы включали все свое обаяние и, если удавалось его уговорить, были абсолютно счастливы.

Звездная болезнь Галины не коснулась: оценки, сделанные в ту пору, достаточно красноречивы. Неудовлетворенность количеством и качеством сыгранного на сцене. Близкая к самоедству взыскательность ко всему, что она делает.

Действительно, ролей было мало. Но вспоминаешь одну, другую, третью, и убеждаешься, что запомнилась каждая.

Роль Амелии Ивенс в «Балладе о невеселом кабачке» Эдварда Олби относится к тем, встречи с которыми актеры ждут порой годами. О ней до сих пор говорят, как о легенде. Для Волчек и для театра она стала испытанием на мастерство. Вот в кабачке появляется уродливый горбун – Табаков. Амелия, с непонятным для зрителей волнением, предлагает новоявленному родственнику поужинать сосисками.

– Я люблю сосиски, когда они с капустой! – капризным тоном уточняет братец Лайман.

– Они с капустой, – отвечает Волчек. И все. Кто объяснит, как это достигается, но с этой фразой понимаешь, что с мисс Амелией «все ясно», что произошло то самое знаменитое «снэп», которым Марта в «Вирджинии Вульф» обозначает важнейший слом, сдвиг, перевертыш в душе человека. Подсознательное? Может быть! Непознаваемое? Вероятно.

Актриса делает Амелию умеющей тонко чувствовать, любить и прощать. Такая героиня не могла пережить предательство – братца Лаймана, не могла победить и в финале.

– Зачем вам этот горбун? – спрашивает ее посетитель кабачка. В ответ ни слова, только выразительный жест: одна, как перст.

Человеку, считает Олби, никогда не дано познать счастья

полного единения с любимым, даже в любви человек обречен на одиночество: в какой-то момент он понимает, что настоящие чувства испытывает только он, а объект его любви лишь терпит.

Пожалуй, в этой женщине из маленького городка с другого континента полнее всего раскрылась человеческая и актерская индивидуальность Галины Волчек. Аллен Шнайдер, известный американский режиссер, впервые осуществивший постановку «Кабачка» на сцене (у себя в стране), был удивлен и восхищен московской мисс Амелией:

– В моем спектакле это было чудище, в вашем – глубоко несчастный человек.

Как-то после спектакля, уже сидя в своем кабинете, Волчек сказала:

– Вот я целый день кручусь в театре – репетиции, совещания, обсуждения, просмотры, спектакли, но за всем этим раньше я знала – раздастся звонок с простым вопросом: «К обеду успеешь?», – или: «Я возле Елисеева – купить что-нибудь?» – и я буду клясть себя за неорганизованность и невозможность провести обеденное время с мужем, на ходу придумывать, что нам нужно для хозяйства, чтобы скрыть свою некомпетентность. Теперь, когда этого нет, когда никто не предложит мне пообедать дома, – предложение, на которое я в ста случаях единожды могла сказать «да», – я поняла, что из жизни ушло очень важное, то, что нам, женщинам, нужно и без чего остальное меняет цену.

Галина Волчек в спектакле «Баллада о невеселом кабачке»

В тот вечер шел «Кабачок». Не могу судить, наложились ли личные обстоятельства на роль, но играла Волчек, будто изголодавшись по мисс Амелии и спектаклю, и – вот еще один парадокс, на этот раз актерский, – с особым удовольствием. Станиславский, в качестве важнейшего признака профессиональности актера, называл умение «заставить себя переживать», «заставить» он подчеркнул сам и добавил: «И этого мало – надо, чтобы переживание совершалось легко и без всякого насилия». Состояние актерской свободы, увлеченности, полной отдачи роли, совершаемой «без всякого насилия», состояние, вообще свойственное Волчек-актрисе, не почувствовать в тот вечер из зрительного зала было невозможно).

В ее искусстве всегда присутствует радостный подтекст. Это не подтекст роли, а подтекст личности, подтекст Волчек-человека, в котором отражаются ее свойства души, ее обаяние, ее отношение к театру.

Более десяти лет Галина отказывалась от новых ролей в родных стенах. Она считала себя не вправе отвлекаться на собственную персону и отрывать время от главного – руководства театром. И начинало казаться, что недалек день, когда на актерстве придется поставить крест.

Валерий Фокин, в котором Волчек разглядела режиссера и когда-то доверила ему, вчерашнему выпускнику Щукинского училища, самостоятельную постановку, приступая в феврале 1983 года к «Ревизору», нашел точный тактический ход. Пригласив по горло занятого главного режиссера «Современника» на роль Анны Андреевны, он сначала почти не беспокоил ее: вызвал на первую беседу, а затем репетировал пьесу с другими исполнителями. Справедливо опасаясь услышать от Волчек:

– Валера, не могу – дел невпроворот, – позвал ее в репетиционный зал только тогда, когда стали вырисовываться контуры будущего спектакля и до выпуска его оставалось два месяца.

Галина, включившись в репетиции, не могла подавить в себе «ретивое» – чувство профессии. Она увлеклась ролью, партнерами, с которыми прежде никогда не играла, и вдруг увидела их с другой стороны рампы – Валентина Гафта, Марину Неелову, Василия Мищенко.

– Галина Борисовна схватывает все сразу и повторять ей какое-либо замечание дважды не приходится. Думаю, то признак высокого актерского профессионализма, – говорил Фокин.

Тревожило одно – текст.

– Не могу запомнить ни слова, – жаловалась Волчек. – Наверное, я растренировала свою память. Понимаю – Гоголь,

сложные конструкции, но раньше я никогда не заучивала роль – она сама запоминалась; а вчера битых два часа почти зубрила – с Денисом, он подавал реплики, и никакого толку!

К генеральной репетиции с текстом было все в порядке. Роль Анны Андреевны проявило редкое качество таланта актрисы – играя комедию, не играть ее. «Просто» Волчек переключается в иную шкалу измерений, где реакции острее, чем в обычной жизни, а взаимоотношения обнажены и фиксируются, как на фотографии при вспышке магния. Умение оставаться предельно органичной и естественной в этой условной шкале, ни на секунду не изменяя ей, и есть то высокое искусство комедии, образец которого показывает актриса в «Ревизор».

Галина сыграла необычную городничиху. С момента первого появления эта женщина, полная нерастраченной эмоциональной и физической энергии, ждет события. Жаждет события.

В сонной одури русской провинции, откуда, как известно, «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», вожделеет хоть какого-нибудь проявления жизни.

Приезд Хлестакова для нее обретает вселенский масштаб.

В самом факте этого приезда – торжество справедливости: не зря она страстно верила, что мечты сбудутся, и случится нечто значительное.

«Жизнь, началась жизнь!» – эта мелодия звучит в каждой фразе, каждом жесте Анны Андреевны. Ревизор? Разве в этом дело? Человек! Человек из другого, настоящего, недоступного сегодня, но, быть может, достижимого завтра мира. Поэтому и интересует не то, что проверял, что спрашивал, а «каков собою», «стар или молод», «брюнет или блондин» и – вопрос Осипу:

– Какие глаза больше всего нравятся твоему барину? Я страх люблю таких молодых людей! – говорит она после знакомства с Иваном Александровичем. Наконец-то появился герой, который сумеет оценить ее и непременно сыграет роль в ее судьбе.

Она настолько уверена в этом, что не допускает и мысли о существовании соперницы, да еще в лице собственной дочери.

И когда Хлестаков просит у Анны Андреевны руки, – лишь секундная пауза, да и та от внезапности просьбы.

– Я в некотором роде замужем, – сообщает она Ивану Александровичу, как бы проверяя его реакцию: не смутит ли такое обстоятельство – ее-то оно вовсе не смущает, как и разница в летах.

Ну а то, что Хлестаков просил руки не ее, а ее дочери, так это «из одного только уважения к достоинствам» матери. С какой верой в собственную неотразимость, с убежденностью в своей исключительности произносит Волчек – Анна Андреевна этот

монолог! Свершилось! – всем своим поведением утверждает городничиха.

– И жить теперь будем в Петербурге, и муж генеральский чин получит. – Волчек говорит об этом как о факте не гипотетическом, а свершившимся, причем за ним у нее стоит не генерал, а, по крайней мере, генералиссимус, и вообще вот теперь-то и начинается жизнь.

Письмо Хлестакова для нее – крах, в который невозможно поверить. Как за соломинку, она цепляется за последнее: пусть не ревизор, но он же оттуда, из другого мира, такие люди не исчезают бесследно, ведь он был!

– Это не может быть! – бросает она мужу в самый неподходящий момент. – Он обручился с Машенькой. – И, получив от городничего:

– Кукиш с маслом – вот тебе обручился! – Волчек-Анна Андреена сникает и впадает в оцепенение.

Из сомнамбулистического состояния ее выводит сообщение о приезде нового ревизора. И… новая вспышка радости!

Значит, история не окончена, она продолжается, все еще впереди! С каким победоносным видом оглядывает героиня чиновников после того, как муж отправляется с визитом к лицу, «приехавшему по именному повелению»: все будет в порядке, вы еще не знаете – это кончится моей победой, не иначе!..

В один из давних приездов в Москву, Олби подарил Волчек свою книгу с пьесой «Кто боится Вирджинии Вульф», о героине которой – Марте – актриса (Олби знал это) мечтала не один год.

На титульном листе драматург сделал надпись: «Моей русской Марте. Но когда?».

Помню, Раневская (то было давно – в 1970 году), узнав, что я читал о ней лекцию в кинолектории, спросила:

– Ну, и что вы сказали о моих киноролях?

– Я сказал, – ответил я, – что вы прожили в кинематографе счастливую жизнь, а Роза Скороход из «Мечты», Мачеха из «Золушки», Муля из «Подкидыша» вошли в историю…

– Что? – перебила Фаина Георгиевна, побагровев. – Я прожила в этом бардаке счастливую жизнь!?!

Она задохнулась от гнева.

– Да как вы смели! Роза Скороход была одна! – Раневская показала мне указательный палец. – Одна! А я могла бы сыграть десять таких! – она растопырила пальцы обеих рук. – Десять!

Одно у Волчек с Раневской, безусловно, общее – неудовлетворенность сыгранным. Точнее – несыгранным.

Волчек долгие годы (по ее словам – 16 лет) ждала «Вирджинию Вульф». И почти все это время она с болью говорила:

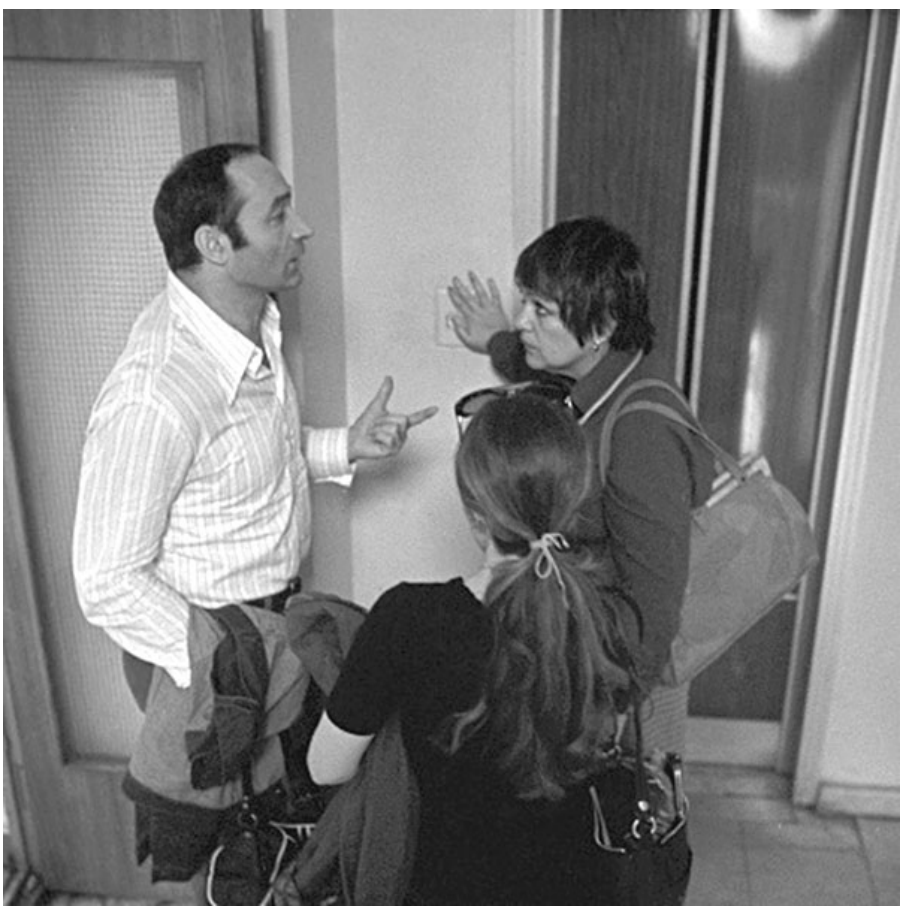
– Я не могу сыграть Марту, какая уж тут удачливая судьба?!

Пьесу Олби то запрещали, то не могли найти для нее режиссера. И вот, наконец, в сезон 1983—84 года Валерий Фокин начал репетиции.

Ожидание окончилось, и мечта сбылась? И вообще, когда сбывается мечта, – это счастье? Или прав Бальзак, утверждавший, что счастье – это дом, самая большая комната которого – зал ожидания?

Во-первых, то, что пугало при постановке «Ревизора», – страх, не утрачена ли профессия, удастся ли войти в иное, по сравнению с режиссурой, качество – «качество актрисы».

– Режиссерский глаз, который у меня, похоже, навеки поселился, мешал мне в «Ревизоре», – рассказывала Волчек сразу после премьеры.



Галина Волчек и Валентин Гафт. 1979 г.

Репетируя Анну Андреевну, вела себя, как ученица первого класса, но внутри контролер сидел. Когда почувствовала, что

снова «выхожу» в актерство, то нашла в себе силы вырвать из себя этого контролера. Однако в какой-то степени, пусть небольшой, но режиссер во мне все равно живет. Во-вторых, проблема партнерства с Валентином Гафтом, получившим роль мужа Марты, Джорджа.

– Творческий процесс при возможных сложностях должен оставаться радостным, – продолжает Волчек. – Гафт, которого я люблю как артиста, человека, личность, с которой всегда интересно, – очень трудный партнер. Тяжелый. Не на сцене, а при подготовке спектакля.

Во время репетиций, – а на них у нас ушел с перерывами почти год, – я была не свободна, лишена возможности радостно существовать. Гафт требовал результата, к которому я еще не успела прийти. Это очень мешало мне – я не могла овладеть своей героиней, и премьера стала для меня адски мучительной.

Не забудем: Марта – одна из самых трудных ролей мирового репертуара. Оценивая результат, можно говорить о главном: Волчек сумела создать многогранный характер женщины с «окровавленным лоскутком сердца» (выражение Олби). В Марте она несет трагические темы «замордованной человечности», разлада с жизнью, собственной нереализованности. Оттого и любовь ее становится для нее скорлупкой, в которую она пытается спрятаться, понимая, что ничего изменить в этом несовершенном мире она не может.

Премьерный успех стандартно оценивается зрительским ажиотажем, толпами жаждущих лишнего билетика – явлением, ставшим сегодня исключительным.

Но 23 января 1985 года все соответствовало этим утраченным стандартам: билеты спрашивали за две остановки от «Современника», в самом метро «Кировская», возле эскалаторов. И в зале, к ужасу пожарников, заставили все проходы дополнительными рядами и стульями. И цветов, несмотря на мороз, поднесли море: они достались и Волчек, и Гафту, и Нееловой, и Кахуну, который, на мой взгляд, был достоин награды «За смелость играть с маститыми» – жаль, что такой не придумали.

Вот только рецензий не было. Первая появилась через месяц, вторая – через два. Потока откликов не последовало. Промелькнули отдельные информационные заметки, фотоокно. Критики словно не заметили успех театра, успех его актеров, который рос от спектакля к спектаклю. Ни одной статьи, специально посвященной волчековской Марте, а казалось, повод для такого серьезного разговора был, – не появилось ни через три месяца, ни через год. Ни в газетах, ни в театроведческих

изданиях. Волчек этому не удивлялась: на отношение критики к «Современнику» у нее свой взгляд, и к нему мы еще вернемся.

А пока… Как же встретили немногочисленные рецензенты Марту Волчек?

В «Советской культуре» отмечалось, что борьба героини за власть над окружающими лишь пиррова победу.

В «Литературной газете» на спектакль откликнулся Григорий Бакланов. Его статья называлась «Искренность и сила таланта». Вот как оценил писатель сделанное актрисой: «Уже отмечалось, что Марта в исполнении Галины Волчек – это не один характер, это как бы несколько разных людей. Не будем играть в слова: «несколько разных людей», «разные грани одного характера»… Но когда эта грубая, пропитая баба, которая пустила свою жизнь по ветру, а жизнь мужа, Джорджа, превратила в ад, когда она рассказывает о ребенке, как будто это не мечта, не иллюзия, а на самом деле был у нее сын, – в зале тишина и мороз по щекам. И когда она же вдруг, не то чтобы в раскаянии, а в отрезвлении говорит: «Моя жизнь – это убогие, совершенно бессмысленные измены… по пьяному делу… Я была счастлива в жизни только с одним человеком… Я говорю о Джордже…» – все в спектакле силой таланта освещается иным светом».

– Ну и что? – казала Волчек, в ответ на эти признания. – И у вас, и в этих печатных оценках нет основного – муки, с которой рождалась у меня Марта. Тогда, после премьеры, я не могла вам все рассказать. Но вы же сами видели, что делал Гафт накануне выпуска. И это не случайность: всегда во время репетиций он избирает себе жертву. Такова, очевидно, его актерская природа – без этого у него не получится роль. Он начинает дергать партнера:

– Не так! Не то!

У него появляется злой глаз, который неотступно следит за каждым твоим вздохом. На «Вирджинии» такой жертвой оказалась я. Сколько стоило мне сил, нервов выйти на премьеру. Я понимала, что у Гафта будет все в порядке, но сама появилась на сцене словно голая. Думала больше, как преодолеть его воздействие. Разве это не ложилось на роль?

– Нет.

– Вы не понимаете, да и никто не поймет этого. Речь же не о взаимоотношении героев. Они действительно находятся в непрерывной борьбе, пикетируются, ловят друг друга на слове, у них тяга и отталкивание одновременно. Но я говорю о взаимоотношениях партнеров, когда одному, то есть мне, приходится преодолевать неприятие другого. Это уже никак не по роли. Марта, по Олби, должна любить Джорджа, а я, зажав себя в

кулак, думала, как забыть о ненависти и страхе, что вызывал во мне Гафт.

Только на десятом, пятнадцатом спектакле я начала приходить в норму и могла играть так, как хотела еще накануне премьеры. А вы цитируете рецензентов. Что они знают!

Я ведь тогда же решила: до конца дней своих не выходить на сцену в новом спектакле с Гафтом. А после постановки «Плахи», когда он на пятом-шестом спектакле нашел повод уйти с главной роли и вся моя многомесячная работа могла пойти псу под хвост, к этому решению добавилось еще одно: никогда больше не ставить с ним новых спектаклей. Пусть работает с другими режиссерами – есть же они в нашем театре.

И вот вся моя последовательность: недавно читала труппе новую пьесу, действующих лиц мало, но одна роль словно специально написана для Вали. И он тоже почувствовал это. Начались бесконечные звонки, разговоры. Как будто ничего не было. И я, наверное, сдамся, хотя никаких гарантий, что на этот раз все закончится хорошо, нет.

Кинематограф мало дал актрисе, относился к ней чаще всего потребительски.

Григорий Михайлович Козинцев пригласил в свою картину «Дон Кихот» выпускницу школы-студии МХАТ, не сыгравшую в свои 20 лет ни одной роли, кроме дипломных.

Ее первая киногероиня – служанка с постоялого двора, по характеристике Евгения Шварца, автора сценария «Дон Кихота», – «здоровенная, сильная, как мужчина», добрая, любвеобильная и многоопытная в любви, отличавшаяся от других тем, что «влюбляется в самых славных парней, и при этом совершенно бесплатно!». э Роль была совсем крохотной – два эпизода, которые сняли в три дня.

– Может быть, мы сможем что-нибудь сделать? – обратился Григорий Михайлович к Шварцу. – Что-нибудь, чтобы не отпускать так быстро Галю. Жаль расставаться с нею.

На следующий день Евгений Львович, бережное отношение которого к каждому написанному им слову стало легендой, принес несколько отпечатанных на машинке страничек – три варианта, и обратился к дебютантке, как к самому взыскательному критику, вкусу которого он, безусловно, доверяет:

– Прочтите, пожалуйста, и скажите, какой вариант лучше, – тот я и предложу Григорию Михайловичу.

Такой тон и стиль общения задал в съемочной группе и сам режиссер. Не только с Галей, которую он запомнил еще девочкой с косичками, но и с каждым участником съемок Козинцев был

предельно внимателен, ни в чем не проявлял пренебрежения или взгляда свысока.

– Художник, влюбленный в искусство, подлинный эстет, – вспоминает Волчек, – оставался при этом удивительно земным – умел говорить о сложном без выкрутасов, формулировал задачи, стоящие перед актером, прямо, просто, без обиняков и словесных преград. Он создавал на съемочной площадке обстановку товарищества.

Особенно важным это оказалось для Галины с ее природной застенчивостью и до конца не преодоленной опасностью «зажима». Козинцеву удалось достичь чуда. Актер Николай Баталов, прославившийся в кинематографе многими самобытными образами, писал о «камере-враге», постоянно следящей за ним своим холодным взглядом-объективом, – чувстве, которое он долго не мог перебороть в себе. Григорий Михайлович сумел сделать так, что актриса, впервые попавшая на съемочную площадку, испытала перед камерой чувство полной раскованности.

В этой первой кинороли Волчек проступило то, что станет закономерностью для других ее работ: ее героини действуют и живут по своей логике – неожиданной, непредвиденной, непредсказуемой, которая проистекает из существа характера и индивидуальности актрисы.

Козинцева часто и справедливо называют актерским режиссером. Но вот какую запись оставил в своих рабочих тетрадях сам Григорий Михайлович: «Для режиссера основное – исполнитель. И режиссеры такого направления часто говорят о своей любви к актерам. Мне это не кажется убедительным. Почему режиссеру следует любить именно актеров и холодно относиться, скажем, к оператору, и мало заинтересованно – к художнику? Нельзя любить по профсоюзному признаку. Вовсе не всех актеров любишь, иных и ненавидишь. Но интерес к человеку, к людям обязателен для художника».

Галина Волчек и Николай Черкасов в фильме «Дон Кихот». 1957 г.

Волчек поразил этот интерес Козинцева. Жизнь впоследствии не раз сталкивала ее с людьми иной школы, иных позиций, точнее – иной культуры. Козинцев стал для Волчек образцом режиссера – друга, режиссера – соучастника актерского процесса. Учителем, оказавшим на нее, в числе немногих других, наибольшее влияние. Образцом художника и человека.

Когда он задумал «Короля Лира», в числе тех, кто непременно должен был занят в его фильме, была и Волчек.

«С Галиной Волчек – Региной можно пуститься в плавание с легким сердцем, – писал он. – Я не люблю кинопроб; чем больше кандидатур, тем менее ясно, какая же из них более пригодна».

Оттого, очевидно, процесс апробации, обычно мучительный для актера, он провел незаметно, как одну из репетиций будущего фильма, проб не актрисы, а грима, костюма и т. п. А через день позвонил и сообщил мимоходом, как о нечто само собой разумеющемся, что она назначена на роль и о том, что подробности изложил в специальном письме, к которому просит отнестись с самой высокой степенью серьезности.

Письмо пришло еще через день: два листа, крупно исписанные цветными фломастерами, с рисунками и аппликацией:

«Нежно любимая Галя!
Вот итоги съемки:
(изображен изящный профиль носа) – что-нибудь особенное!
(нарисованы небольшие губы, чуть улыбающиеся) – тоже

миленькие.

(глаз в окружении пышных, торчащих во все стороны ресниц) – зря наклеили.

В общем: все куда лучше!

Будем раскладывать этот чертов пасьянс, и очень хочу, чтобы трефовая дама вышла сверху.

А пока посылаю новый эскиз костюма – для дальнейшей более углубленной работы над ролью (рядом наклеено аккуратно вырезанное из зарубежного иллюстрированного журнала изображение полуобнаженной девицы).

Здоровья, счастья, всяческих успехов!

Г. Козинцев».

И все это в самый разгар подготовительного периода, когда еще не было исполнителя на роль Лира, летняя натура уходила, начало съемок откладывалась, а план – везде план и его нужно выполнять на съемочной площадке так же, как и на строительной.

Пословица «как аукнется – так и откликнется», наверняка сложена про режиссеров и актеров. Особенно это касается Козинцева с его доскональным знанием каждой роли.

С актерским «откликом» вообще непросто. При всей самостоятельности актера он зависит от постановщика. Здесь как в поэзии с рифмой, которую Андрей Вознесенский назвал откликом одного слова на другое. В кино и на сцене поэзия может родиться, когда могучий импульс режиссерского замысла дает начало актерскому творчеству. Тогда возникает то единство, которое установилось между Козинцевым и Волчек. Результаты оно принесло самые неожиданные.

Старшие дочери Лира, наследницы престола, режиссеру представлялись высокими, большими, ширококостными. И Регана, и Гонерилья – «не принцессы, а бабы, – определял он и продолжал. – Эдмонд, старшие дочери Лира, герцог Корнуэльский – существа без сердца. Для них Лир, Корделия, Кент, Глостер – зубры из заповедника давних времен. Новый век воспитал своих граждан; их определяют гипертрофия воли, отсутствие предрассудков, холодная целеустремленность. Они, по сути дела, запрограммированные для власти счетные устройства. Роботы оживают, лишь когда дают себя знать рефлексы, инстинкты – половой, страха.

Такой предстала на экране Волчек.

В ее Регане – ничего от ложной значительности, от позы, оперной, «королевской» величественности. Воспитанная в условиях преклонения перед вседержителем, усвоив правило, по которому цель оправдывает средства, она познала все тонкости школы лицемерия – умение льстить в глаза, но так, чтобы лесть

не выглядела грубой, умение произносить ложь, как правду – взволнованным голосом, полным искренности, и с ясным взором, и это – и голосовая дрожь и взор – все в меру, в строгом соответствии с требованиями хорошего тона. В первой же своей сцене – во время приема у короля – Волчек ведет свою роль так тонко, что в непритворность Реганы почти начинаешь верить, и только что-то механическое в ее движениях, хорошо заученное в манере речи дает возможность почувствовать лживость ее героини.

По Козинцеву и Волчек, Регана в первой сцене носит маску дочери короля Лира – такую, какой она должна быть и в представлении самого Лира, и его двора, для которой незыблем один, раз и навсегда установленный порядок, что предписывает постоянную правоту сильного и во всяком выступлении против него усматривает столько же смысла, сколько его в попытке поджечь море. Оттого с таким гневом и непониманием слушает она Корделию, вознамерившуюся, по ее мнению, не сказать отцу правду (какая может быть правда в мире, где ежеминутно можно ждать удара из-за угла от каждого; от того, кто казался другом, и до родной сестры!), а нарушить этикет, пойти на дерзость.

Маска спадает в центральной для роли сцене – в поместье Глостера. Если в иных эпизодах Волчек выступала в квартете, терцете, дуэте, то здесь – ее сольная партия, в которой внутренняя жизнь героини читается с экрана более ярко, чем слышимый текст.

У Козинцева, считавшего, что «преимущество кино перед театром не в том, что на экране можно показать и лошадей», а в том, что «можно пристальнее вглядеться в человеческие глаза; иначе нет смысла пристраивать кинокамеру к Шекспиру», Волчек получила великий урок. Здесь она впервые поняла, что мизансцена в кино – это чуть заметный кивок головы, движение века, перевод взгляда или изменение его смысла. Кинематограф дает возможность передать на экране микродвижения души, то, чему мешает в театре расстояние.

Теперь Регана-Волчек до краев наполнена тревогой, ей всюду неуютно, она нигде не находит себе места. Постоянное беспокойство, забота о сохранении власти не дают ей покоя. Стремясь подавить в себе страх – страх потерять положение, достигнутое ценой клятвопреступления и предательства, страх обнаружить внезапную страсть к Эдмонду, вспыхнувшую в тайне от мужа, страх не выдержать конкуренции в борьбе за возлюбленного с сестрой, – она пытается демонстрировать свою силу, и, чем больше страх, тем сила эта становится более жестокой, тем больше стремление найти выход – в любой форме –

мучающим ее терзаниям. Сила и слабость – две стороны актерской «медали» Волчек предстают и на этот раз совсем иными.

В поместье графа Глостера, гостеприимно давшего приют Регане и ее супругу герцогу Корнуэльскому, происходит одна из самых кровавых сцен трагедии. Старому графу выдавливают глаза – сначала один, затем, по приказу Реганы, и второй. Молодой слуга, решивший защитить Глостера, наносит супругу Реганы смертельный удар, в ответ – Регана вонзает слуге в спину нож, И тут, когда супруг, еще держась на ногах, взывает о помощи:

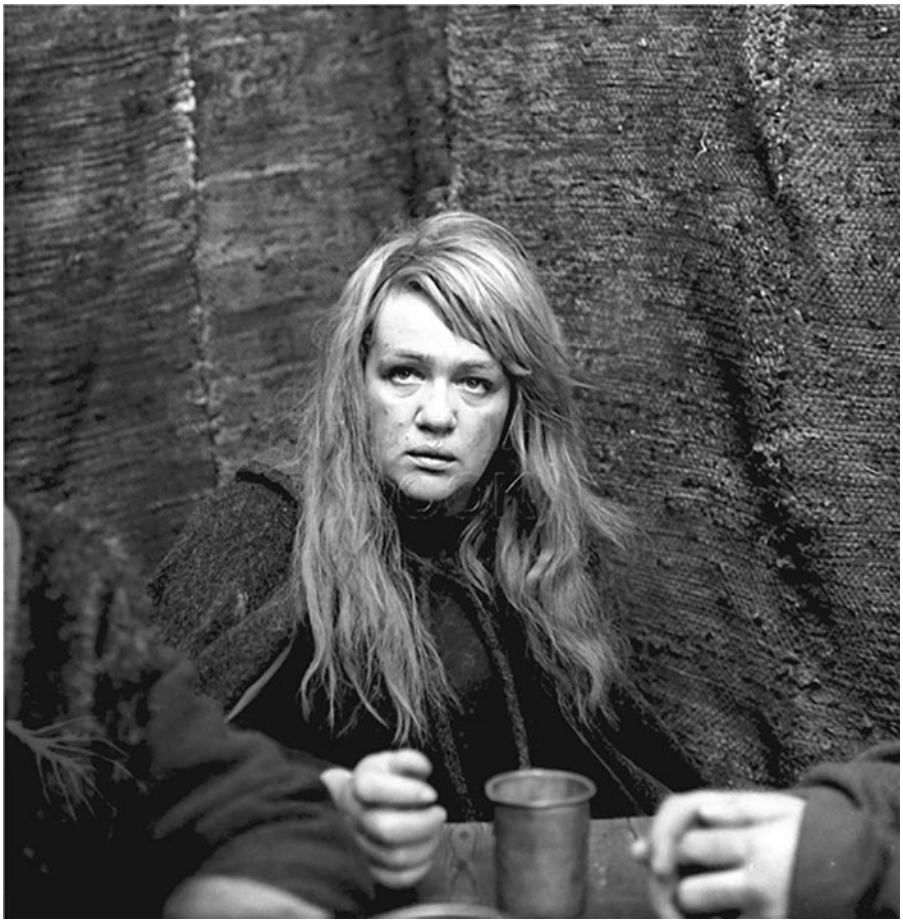
– Дайте руку! – идут эпизоды, не предусмотренные Шекспиром.

– Дайте руку! – требует герцог.

Но Регана-Волчек замерла. Испуг в ее глазах медленно сменяется решимостью.

Кажется, она не отшатывается – внутренне вся отстраняется от мужа, напряженно выжидая его конца. Затем, не глядя на труп, переступив через него, она движется по бесконечным переходам, лестницам, галереям, взбираясь вверх, – чем дальше, тем стремительнее, ускоряя шаг, и, наконец, распахивает дверь, останавливаясь перед Эдмондом. Подходит к нему, смотрит в глаза и начинает медленно срывать с себя одежды.

Козинцев с актрисой искали вариант, который наиболее достоверно завершил бы всю сцену в замке Глостера. После всего, что здесь произошло, требовалось нечто из ряда вон выходящее – сильный финальный аккорд, который соответствовал бы эмоционально-психологическому состоянию героини. Один из вариантов, предложенный режиссером, – дать крупным планом лицо героини – и только его – в момент близости с Эдмондом, был снят и отвергнут: эффекта с безусловным знаком «минус «он не производил. Волчек попыталась найти свой вариант – и он, в конце концов, и вошел в фильм: Регана в неутоленном возбуждении выходит из комнаты Эдмонда, стремительным шагом проходит в зал, где слуги кладут на огромный стол обнаженное тело ее мужа. Она приближается к нему, пристально рассматривает его лицо и вдруг целует труп в губы.



Кадр из кинофильма «Король Лир». 1967 г.

Одно время считалось, что разнообразие актерских превращений – десяток фотографий веером, и каждая не похожа на соседнюю – признак мастерства.

В сороковых годах «веерами» печатали фотооткрытки киноактеров: вверху покрупнее – портрет «в жизни», ниже и помельче – «в ролях». Вот, мол, смотрите, какая она на самом деле и какая вся иная в фильмах! Непохожесть при этом чаще всего исчерпывалась неодинаковостью костюмов.

Если разложить веер волчековских киногероинь, они бы тоже поразили воображение, но основное было бы иным, сходным с театральными ролями (разнообразие при одной особенности: в каждой работе – личность актрисы).

Один актер очень солидного театра, молодой и талантливый, часто записывающийся на радио – в детской редакции, литературной, в «Добром утре» – и к тому же «везущий «основной репертуар (а значит, занятый ежедневно в репетициях и

спектаклях на сцене), на вопрос, как он всюду успевает и – главное – всюду справляется, ответил, что для этого требуется «мгновенный профессионализм», – без него приглашать на радио не будут.

– Когда тебе дают текст и говорят, что сегодня ты играешь тюбик, тебе должно не задумываться, какой краской наполнен он, насколько плотно и так далее, а сразу почувствовать, угадать, как твой тюбик выглядит, что чувствует, как говорит, в чем его голосовая характерность; и пока ты проходишь короткий, в три метра, путь из аппаратной до студии, к микрофону, ты уже обязан быть готов и с листа – на пробы нет времени – записать своего героя, да так, чтобы попадание было мгновенным и в самую точку.

Оставим в стороне преимущества или недостатки подобного метода работы (для упомянутого актера это – необходимый ему тренинг, средство сохранения творческой формы, но тут, думается, многое зависит от натуры: Волчек такой подвижный образ жизни не свойствен), но Волчек нередко блестяще демонстрировала свою способность стать стопроцентной «мгновенной профессионалкой».

Последняя в том самом «веере» – Варвара из фильма Георгия Данелии «Осенний марафон».

Случилось так, что Волчек, впервые встретившись с Данелией, сыграла в его курсовой работе тоже Варвару, но из И. Ильфа и Е. Петрова – их прославленного «Золотого теленка».

Для Волчек короткометражка Данелии оказалась «семейной» – в роли супруга Варвары – Васисуалия, выступил ее муж, в ту пору «современниковец» Евгений Евстигнеев.

Сегодня она с улыбкой вспоминает неуверенность и робость еще недипломированного режиссера, старавшегося выглядеть самостоятельным, Как он искренне поражался неожиданностям, которые дарили ему исполнители, и, стоя у кинокамеры, смеялся, хохотал, аплодировал, восторгаясь, – был идеальным зрителем, прислушивался к мнению актеров и не настаивал на своем варианте, признавая право на чужой, если он лучший.

– К съемкам киноновеллы «Васисуалий Лоханкин, паршивый интеллигент» мы относились с невероятным рвением, – рассказывает Волчек. – Помню, снимали сцену ухода Варвары от Лоханкина. Евстигнеев без парика, с жидкой бороденк забрался в свою кровать, из которой он должен выпрыгнуть, когда супруга, несмотря на его уговоры, все-таки собралась уйти, угрожающе заорать «Варвара!» и при этом разорвать свою хлебную карточку, пытаясь остановить жену. Режиссер старательно и подробно объяснил Жене, что надо очень сурово крикнуть ей в спину это

«Варвара!», делая ударение на последнем «а», как бы расстреливая ее этим «а», и потом со всей силы схватить карточку и порвать ее одним движением, решительно и грубо.

– Поняли, Женечка? Давайте попробуем!

– Не надо пробовать, я все понял, – сказал из-под одеяла Евстигнеев, и камера включилась. Я сказала свои последние слова и пошла к двери, ожидая дикого крика «Варвара!» с ударением на последнее «а». Вместо этого раздался почти детский жалобный и сдавленный голос Лоханкина:

– Варвара… У него как бы не было даже сил нормально произнести имя жены. Будто истощенный голодовкой он еле взял хлебную карточку и очень женственно стал рвать ее, растягивая это садистическое удовольствие. Неожиданность его хода была так пронзительна, что вся группа, включая режиссера, начала истерически хохотать.

Волчек замечает, что «неожиданность» Евстигнеева – не форма, придуманная или даже рождаемая им, а его феномен, суть его таланта. В равной степени это можно отнести и к таланту самой актрисы.

Волчековское стремление искать решения, не предусмотренные режиссером и сценаристом, сказалось в «Осеннем марафоне».

Ее Варвара, как она написана А. Володиным и как ее представлял себе режиссер, – сугубо отрицательный персонаж, эдакий «интеллектуальный тунеядец». Кинокамера всячески подчеркивает эту точку зрения, разглядывая героиню Волчек в самых невыгодных для нее ракурсах – нижних, когда искажаются нормальные пропорции, крупно подаются детали, обычно остающиеся незамеченными. Зритель получал изобразительную информацию, как бы призванную сообщить, что ничего хорошего в такой отталкивающей даже внешним видом Варваре нет и быть не может.

Актерское решение пришло в противоречие с подобной подсказкой, постепенно подводя к догадке: эта женщина, в которой столько всего намешано, – несчастна. Фраза, которую Варвара случайно роняет: «Промурыжишь ты ее, а потом бросишь, как меня мой Володька», – внесенная в сценарий по настоянию актрисы, говорит о неустроенности ее личной жизни.

Варвара проходит через весь «Осенний марафон». Кинокамера, подобно телевизионной, как во время репортажа о длительных состязаниях, включается через равные промежутки времени, давая возможность увидеть героиню Волчек на различных этапах многокилометрового пути. Задача каждого эпизода – открыть новые грани характера, да так, чтобы

знакомство шло по нарастающей.

Поначалу актриса не спешит раскрываться. Только позже она даст понять, что бесцеремонность ее героини, якобы базирующаяся на «правах дружбы», как и беспомощность, и самоунижение – все это служит достижению ее целей. Тут эгоизм новой формы – страдающий, мягкий, с открытым невинным взором: «да что вы, братцы, иначе нельзя!». Эгоизм, убежденный в своей непорочности, в своей бесприбыточности. Да и какой же человеку прибыток, если он часто терпит провалы; в то время, когда вокруг все сплошь удачники!

Его не осуждать, его жалеть надо и всячески помогать ему.

По сценарию, Варвара, профессиональный переводчик, бездарна от природы – фраза из переведенного ею рассказа («Коза кричала нечеловеческим голосом») на уровне «ляпов» из школьных сочинений. Волчек предлагает иное объяснение своей героини:

– А что, если эта «бездарность» – результат цепи неудач, отчаяния человека, не выдержавшего столкновения с трудностями? А если ей, «соблазненной и покинутой», нужна не эмансипация, а дом и мужик, который будет рядом?

Героиня Волчек приходит к финишу победительницей – в осеннем марафоне побеждают не те, кто лучше, а те, кто целеустремленней. Но ее победа с горчинкой. Последний ее эпизод актриса играет так, что, однозначный по сценарию, он становится кульминацией, заставляющей зрителя испытать жалость и ненависть.

Когда с помощью Бузыкина, главного героя фильма, Варвара оттесняет его самого, получив заказ на перевод знаменитой книги, о котором тот давно мечтал, – в ней, в ее позе, суетливых движениях вспыхивает торжество. Но тут же оно и гаснет – ведь впереди новый забег на дистанцию бесконечного марафона.

Встречи с большими художниками кино помогли Волчек создать неординарные экранные работы. Еще одна счастливая судьба?

Мы назвали три значительные роли. И это за три десятка лет. К ним можно приплюсовать и Голду из телевизионной экранизации 1985 года шолом-алейхемского «Тевье-молочника» – женщину, воплотившую всю мудрость мира, не меньше.

А остальные роли? Большинство из них осталось безвестным в безвестных фильмах!

«Современник» – городской театр, лишенный академических надбавок: и оклады в нем соответствуют статусу. Не заботиться о заработке на стороне тут нельзя. Волчек, урывая для очередного безвестного фильма три-четыре дня, думала: «Чем меньше, тем

лучше». Лучше для основной работы. Да и роли большего не стоили.

С артистами театра «Современник» (слева направо): Игорь Кваша, Петр Щербаков, Елена Козелькова, Галина Соколова, Олег Табаков, Наталья Каташева, Нина Дорошина и Марина Неелова. 1970-е гг. «В театр мы шли не за славой, не за главными ролями. Жить без него не могли». (Галина Волчек)

Ответы на записки

– Как вы относитесь к системе «Актер – режиссер»?

– Это очень общий вопрос. Я считаю, что эта система взаимовлияющая. Разделяю позиции тех, кто считает, что, как

говорил Станиславский, режиссер должен умереть в актере. Чем меньше в спектакле видно режиссерских ниток, чем меньше его видно вообще, тем лучше. А то сейчас часто приходится слышать: «Очень интересный спектакль, очень любопытный!».

– Серьезно? А кто хорошо играет?

– Играют все плохо, но режиссер интересный.

Я не понимаю и не принимаю такого театра. Для меня человек – это то, что мне в театре интересно. И, соответственно – актер.

И вот то, как препарирует режиссер человека-актера, как умеет обнажать психологические повороты, насколько способен влезть в этого человека-актера, – скажем, с такой мерой глубины, с которой еще доселе никто не влезал, – все это для меня определяет его ценность. Режиссер, который не уважает актера, по-моему, не достоин таковым называться. С другой стороны, я активно не приемлю актера, который нарушает эту обратимую систему, считает, что он сам себе режиссер, по-своему интерпретирует замысел последнего.

В результате может возникнуть нечто, если не противоположное, то противоречащее этому замыслу.

– На сцене нашего Дома культуры был показан спектакль «Современника» «Фантазии Фарятьева», а по телевидению прошел одноименный фильм. Какая из версий вам ближе?

– Естественно, ближе та, которая идет в нашем театре. Постараюсь объяснить. Спектакль, который играется на нашей сцене, стал моим представлением о пьесе, хотя в работе над ним я не участвовала. Это значит, что наша постановка показалась мне убедительной, многое в ней мне очень нравится.

В фильме совсем другой взгляд на пьесу. Может быть, чуть-чуть излишне надсадный. Режиссер очень уж настаивает на своем. Это хорошо, когда режиссер упорствует, когда «читается» его концепция, но до определенной степени. Когда же эта концепция чувствуется так, что я о ней не забываю ни на одну секунду, то мне хочется сказать: «Ну, не надо уж так настаивать, я и сама все вижу и понимаю». Вот такое ощущение осталось у меня от этого фильма, хотя многое в нем мне показалось интересным и серьезным.

– «Обыкновенная история» Гончарова выглядела очень необычной для «Современника». Чем было вызвано ее появление?

– Здесь не было рационального подхода. К моменту постановки я была еще достаточно молода, но, так сказать, уже тронута жизненным опытом.

Когда Розов стал рассказывать мне о своем замысле

инсценировки, я вспомнила роман, который мы со скукой проходили в школе, и скривилась. Но под углом зрения человека, находящегося на стыке молодости и взросления, молодости и старения, я поняла, что любую прозу нельзя поставить на сцене, если не понять, что в этой прозе может тебя возбудить к спектаклю.

В то время в театре (шел 1965 год) многие возражали против постановки «Обыкновенной истории» вообще. Другим не нравилась инсценировка. Споров было много. Может быть, плюрализм полезен, но мне удалось передать свою убежденность товарищам, и работу над спектаклем разрешили.

Глава третья. Необыкновенная история

На режиссерскую профессию Волчек наложилась ее внутренняя, постоянная потребность в действии. Действовать – свойство ее натуры. Но превращение слова в действие и есть важнейшая задача режиссуры.

Причина ее неугомонности, неуемности ее характера в том, что режиссеру – как она сама считает – никогда не достичь идеала. Есть лишь приближение к нему. Она не из тех людей, кто пойдет на самообман. Она не умеет ни на что закрывать глаза – оттого нескончаемые трудности ее жизни. Оттого и ее действия, противоречащие здравому смыслу. «Ну, стоит ли обращать внимание на проступок, если человек тебе дорог?». По Волчек, стоит, потому что такой проступок – сигнал грозящей катастрофы, что и заставляет Галину действовать «немотивированно».

В творческой сфере неудовлетворенность Волчек происходит из ясного осознания – можно сделать лучше. В этой непрестанной неуспокоенности и есть «вечный двигатель» Галины.

Он – главное. Он работает и в премьеру, когда режиссер-постановщик получает обязательную «корзину от месткома», и на рядовом спектакле, когда зрители дарят актрисе цветы. Работает, когда Волчек от души хохочет над удачной эпиграммой, радуется успеху друзей, счастлива хорошим отзывам. И может быть он, не найдя применения в актерской работе, толкнул Галину в режиссуру?

Все выглядело игрой случая. Летние гастроли 1961 года. Таллин. Через несколько месяцев Галя станет матерью, играть уже нельзя, но она едет с труппой, чтобы не быть вдалеке от мужа Евгения Александровича Евстигнеева, вдалеке от театра, выступления которого в Прибалтике расценивались как экзамен, и, казалось, недопустимым, чтобы экзамен этот прошел без твоего присутствия, если не на сцене, то хотя бы в кулисах.

Когда стало ясно, что оснований для волнений нет и таллинцы встречают спектакли не хуже, чем москвичи, Волчек продолжала ежедневно приходить в театр – «привычка свыше нам дана». И как-то, проходя по фойе, заинтересовалась репетицией, которую вели несколько актеров, пытавшихся своими силами поставить сцену из «Пяти вечеров» Александра Володина.

В те дни Галина впервые ощутила себя в родном театре «человеком со стороны», увидела «боковым видоискателем» то,

что делала на сцене. «Вечно живых» на гастроли не взяли, «Без креста» и «Назначение» еще не поставили, а всему остальному ее отсутствие не наносило ощутимого ущерба. Очень обидно, если твое неучастие в спектакле остается незамеченным, нужно обладать суровым умением оценивать реальность, чтобы самой признать эту горькую истину. Неудовлетворенность тем, что сделано на сцене, шла от несоответствия ощущаемых в себе возможностей драматургическому материалу и заставляла серьезно задуматься:

– А почему снова то, что похоже на предыдущее, а если и не похоже, то где-то рядом, в том же русле?

Ведь та же Зоя в «Пяти вечерах», спектакле, в котором Волчек появилась срочным «вводом», год спустя после того, как М. Кедров и 0. Ефремов выпустили его, далась легко, после одной-единственной репетиции. Все в этой продавщице из гастронома для Волчек было понятно, и как играть ее актриса знала в момент, когда впервые прочла роль. Получив Зою, Волчек никому не жаловалась; она не из тех, кто публично сетует на свою судьбу. Да и те сомнения, что мучили ее в то лето 1961 года, не выносила на всеобщий суд.

Актеры, обнаруженные ею в одном из карманов фойе, репетировали не для собственной услады. «Современник» жил по суровым законам: каждой осенью общее собрание труппы решало судьбу ее членов – тот, кто не сыграл за минувший сезон ни одной новой роли, никак не проявил себя или проявил плохо, мог быть переведен из основного состава кандидатом в него, так сказать, в «запасные», или вовсе исключен. Владимир Заманский, Станислав Любшин, Зинаида Зиновьева, Анатолий Адоскин и другие, взявшись за самостоятельную подготовку сцен из пьесы Володина, мечтали отвести нависшую над ними угрозу.

– Галя, – попросили они, – ты же хорошо знаешь пьесу, садись и посмотри со стороны, как идет у нас.

– Я села, – вспоминает Волчек, – и просидела на этом стуле все гастроли. Впоследствии выяснилось, что я высидела спектакль.

Сначала Волчек, наблюдая за репетирующими, изредка давала им советы. Пытаясь помочь товарищам, стала ссылаться на поступки их героев в других сценах. Ей хотелось, чтобы новые исполнители выглядели на осеннем просмотре достойно и не повторили рисунок тех, кто уже занят в спектакле, 0на стала искать иные решения эпизодов, сцен, иные толкования характеров.

Галина Волчек (слева) и актриса театра Марина Неелова (справа) во время антракта. 1979 г.

Репетировали самоотверженно – утром, когда театр пустовал, вечером, когда на сцене шел спектакль, ночью после него (невольно вспоминались первые дни «Современника»), – репетировали так, будто от результата зависела жизнь. Как-то само собой получалось, что, закончив один «вечер», переходили к другому, пока не дошли до пятого. И тут обнаружилось, что Галина поставила новый спектакль – с более ранимым и обостренно чувствовавшим Ильиным, открытым, чутко реагирующим на неустроенность своей тетки, начисто лишенным арлекинады Славой, иной Тамарой, которая в своей ограниченности была и резкой, и некрасивой, и безжалостной к другим.

Осенью сделанное смотрела труппа. И произошло неожиданное: его участников не просто оставили в театре. По настоянию Ефремов, «Пять вечеров» включили в репертуар – вот так, в очередь с уже идущими.

– Это готовый спектакль, – сказал Ефремов. – Я сделаю

только несколько замечаний и будем играть и тот и другой!

Для оформления постановки пригласили другого художника (Горохова), изготовили новые декорации, сшили новые костюмы. Только музыка М. Зива осталась «общей».

И пусть второй вариант «Пяти вечеров» остался незамеченным критикой и «особой» публикой, пусть не было пресловутой «корзины от месткома», успех первого опыта Волчек в режиссуре оказался убедительным: вскоре первоначальный вариант тихо исчез со сцены и в репертуаре театра осталась только одна постановка «Пяти вечеров» – та самая, что приготовила Галина.

Видя, как плохо приживаются в «Современнике» режиссеры «со стороны», Ефремов не раз пытался обнаружить «постановочную жилку» в актерах своей труппы. Естественно, прежде всего, он обратился к Галине. Предложил ей заняться новой пьесой – «Двое на качелях». Встретив решительный отказ:

– Боюсь, не смогу, не справлюсь! – Ефремов пошел на компромисс: дал ей сопостановщика.

– Будешь работать с ним, раз одна боишься!

Пьесу, как всегда, прочли и обсудили на общем собрании труппы. Почти все были «за», хотя многие и сетовали на сложность и непривычность пьесы У. Гибсона, «безумную трудность» ее воплощения на сцене.

– Надо твердо знать, – сказал Ефремов перед голосованием, – ради чего принимать пьесу. Это пьеса не просто о двух людях. Двое постигают друг через друга смысл жизни, который важен для всех. Пора перестать довольствоваться одними лозунгами, надо вкладывать в них конкретное содержание. Здесь есть возможность выступить против нивелировки личности. Пьеса может лежать на генеральной линии «Современника»!

Все это увеличивало груз ответственности, легший на Волчек: одно дело проходной спектакль, другое – «генеральная линия». Тем более, что идея с сопостановщиком отпала еще до начала репетиций: на первой же встрече с ним стало ясно, что понимание пьесы Галиной и ее предполагаемым коллегой ни в чем не стыкуется, исходит из разных постулатов: сопостановщик был озабочен внешней выразительностью будущего спектакля, Волчек волновал, прежде всего, внутренний мир героев.

Галина задумала рассказать о судьбе двух не очень удачливых, познавших одиночество людей – танцовщицы, подрабатывающей шитьем, Гитель Моска, и адвоката Джерри Райна, об истории возникновения большого чувства.

Гитель Моска – человек добрый, для нее «любить – значит помогать», но одновременно и ограниченный, наивно

расчетливый. Галина хотела обнаружить скрытые пружины поступков героев, открыть логику их нелогичности.

Первопричину она увидела в их усталости от лжи, в инстинктивном стремлении к правде, желании раскрыться друг перед другом до донышка. Вкусив однажды «отраву неприятия лжи», она выработала в себе стойкую идиосинкразию к притворству.

Что она могла предложить им – почти сверстникам, людям с различным творческим и жизненным опытом – Татьяне Лавровой, успешно сыгравшей Лелю в роммовских «Девяти днях одного года», но делавшей в театре первые шаги, неуверенные и робкие, и прославленными режиссерами, как Николай Охлопков и Михаил Ромм? Что она могла предложить им, видевшим в ней актрису, которая почему-то решила поиграть в режиссера. Не так уж и мало. Свое понимание пьесы. О ней она говорила так, будто все случившееся с героями пьесы произошло с ее друзьями.

Корней Иванович Чуковский вспоминал, как Репин рассказывал ему, что «чаще всего, когда он пишет чей-нибудь портрет, он на короткое время влюбляется в того человека, испытывает удесятеренное чувство благожелательства к нему, какой-то особенной, почтительной нежности».

– Я думаю, – добавляет Чуковский, – это происходило от той страстной любви, с которой он, как мастер-живописец, относился ко всем объектам своего мастерства… Эта временная влюбленность портретиста в натуру всегда поражала меня своей внутренней, я бы сказал, профессиональной целесообразностью, неясной ему самому.

Сходное произошло и с Волчек. Забегая вперед, скажем, что оно происходит с каждой новой постановкой. С той только разницей, что ее влюбленность в актера всегда сопряжена с предельным личным самораскрытием – может быть, в этом одна из разгадок ее режиссуры. («Обожаю репетировать с Галиной Борисовной, – сказала как-то М. Неелова, – каждый раз я по-новому узнаю ее, а через нее и себя»).

Она выбирает участников своего будущего спектакля, как выбирают, отправляясь в дальнее путешествие, спутников, с которыми можно достичь цели, которые не оставят тебя на полпути, в которых веришь и которым можешь открыть самые сокровенные тайники души.

Но режиссура – процесс взаимозависимый. Изначальная вера в актера, на которого пал выбор при распределении ролей в «Двоих на качелях», требовала и от Лавровой, и от Козакова предельной искренности, «раскрепощенности» хотя бы на материале пьесы. К сожалению, подобная ответная реакция

возникала не всегда. Уже потом, когда труппа будет принимать готовый спектакль, Волчек скажет:

– «Двое на качелях» – такая эмоционально заряженная пьеса, что приступая к постановке, я дала себе клятву: буду выдавать все, что должна, работать на пределе каждый день, не дожидаясь предпремьерных прогонов. И если бы Миша и Таня сразу наступили на себя, то сегодня они пришли бы к лучшим результатам. Я еще раз убедилась, что режиссура без обратной связи существовать не может.

Галина стремилась своей постановкой утвердить право театра на внимание к негероическим личностям, людям, могущим, на первый взгляд, показаться незаметными, ординарными.

Идя наперекор распространенному в ту пору мнению, режиссер утверждал значительность считавшегося незначительным: значительность личностей, живущих напряженной эмоциональной жизнью, значительность человеческих чувств, проявление которых стоит на поверку не столь уж далеко от героизма.

Репетиции шли долго и трудно. Не хватало режиссерского опыта, умения отбирать. Все, что казалось интересным, хотелось немедленно воплотить в спектакле. Правда, уже тогда проявилась и способность отбрасывать – завидное качество Волчек-режиссера – то, что, не дай Бог, приобретает оттенок полуправды.

Не хватало режиссерского авторитета. Чувство досады, что во вспыхивающих спорах не всегда удается найти убедительные аргументы, бередило душу. Она не отступала, мучилась и мучила, искала иные пути. Для исполнительницы роли Гитель, например, одним из них стали те самые репетиции, которые В. И. Немирович-Данченко назвал интимными.

Немирович-Данченко, седая, окладистая борода, интимные репетиции… Сразу вспоминается музей-квартира на улице его имени, уютные апартаменты, кабинет, мягкая мебель, тяжелые гардины, сквозь которые не проникает ни один звук улицы.

О, эти интимные репетиции, которые проводила Волчек с Лавровой не в кабинете и даже не в принадлежащей ей комнате – одной на всю семью – коммунальной квартиры, а в ванной, в узком пространстве между умывальником и совмещенным стульчаком, преображенным в кресло постановщика. Здесь появились на свет внутренние монологи Гитель – Волчек писала их на больших листах своим крупным почерком – те самые, что молча произносит героиня в ожидании любимого, наедине с собой или между сценами спектакля, когда вовсе отсутствует на сцене.

Слева направо: Галина Волчек, Юрий Богатырев и Станислав Садальский. «Самый большой дар, который мне дал Господь – это любить людей. В моей работе очень важно быть терпеливой и понимающей…» (Галина Волчек)

О, эти многочасовые, многодневные, многонедельные репетиции, заставлявшие и режиссера, и актрису не раз впадать в отчаяние: режиссера – от незнания, каким способом добиться результата, актрису – от собственного бессилия. А может быть, вот так, в пространстве между ванной и умывальником и рождается святое искусство!

Сколько слов было сказано, сколько аналогий приведено во время репетиций, к примеру, только одного эпизода – прихода больной Гитель, переживающей приступ обострения язвы желудка. От корки до корки прочитана раздобытая где-то Галиной популярная брошюра о язвенных кровотечениях, изучены все симптомы этого заболевания и его проявления – сухость во рту, озноб. Но все безрезультатно! Актрисе нужно было, с одной стороны, скрыть от Джерри боль, дабы не огорчать его, показать ему, что ее странное состояние вызвано якобы легким опьянением; с другой – скрыть так, чтобы зрители чувствовали подлинность физического страдания, ни на минуту не покидающего героиню.

Неожиданное решение, пришедшее на одной из интимных

репетиций, – перетянуть актрисе руки за спиной ремнями так, чтобы она почувствовала боль и с этим ощущением прожила весь эпизод («Играй с перетянутыми руками, но так, чтобы я не догадалась, что тебе больно!»), помогло, наконец, Лавровой понять, что от нее требовалось.

Почти два месяца готовили первый акт. И внезапно грянул кризис – кризис неверия. А что, если антиханжеская и антидемагогическая направленность пьесы не дойдет до зрителя? Где уверенность в том, что все сделанное – верно, что все найденное будет понято?

Ефремов репетиции не посещал, как он казал, «принципиально»:

– Ты, бабушка, должна справиться сама! – Было в этом нечто от того обучения плаванию, когда инструктор, объяснив новичку все на берегу, бросает его одного в воду. Волчек беседовала с Ефремовым, делилась с ним своими трудностями, он слушал ее, советовал, но с актерами педагогично оставлял «один на один». Показать первый акт ему – «сразу Ему» – представлялось невозможным.

И когда уже было невыносимо продолжать репетиции, не узнав мнения тех, для кого все затевалось, Волчек решилась на эксперимент.

– При постановке пьесы Гибсона, – рассказывает она, – меня интересовала «разложенная сложность», ее простые элементы, которые должны быть ясны каждому. Больше всего мы боялись потонуть в туманном говорении «со смыслом». Первый акт вчерне готов. Мы с Мишей Козаковым выходим на площадь и ловим «пробного зрителя», стараясь отыскать среди людей, торопящихся к метро «Маяковская» («Современник» в ту пору находился неподалеку, на одноименной площади, в том месте, где сейчас стоянка машин), лицо наименее театральное: мы хотели показать совершенно неподготовленному человеку отношения двух людей, проверить, ясны ли они ему, интересны ли именно как человеческие отношения, а не сценическое зрелище…

Первым нашим зрителем оказался командировочный шахтер из Донбасса. Он воспринимал все очень непосредственно, радуя нас своей реакцией. После просмотра мы стали задавать вопросы, расспрашивать, все ли понятно. Оказалось, что наш первый зритель все понял и, когда мы поблагодарили его, пригласив при случае, в следующий приезд, зайти в театр, посмотреть спектакль целиком, он попросил:

– Нет, вы сейчас расскажите мне, что с ними дальше будет.

Меня (незаметно для меня) кто-то из ребят сфотографировал в тот момент, как я без шапки, в пальто внакидку рыскаю на

перекрестке, ловлю «неискушенного зрителя». Это смешной снимок. Но зачем вся эта погоня и зачем я о ней рассказываю? Тогда, на том этапе работы нам было остро необходимо убедиться, что «разложенная сложность» понятна всем и каждому, заставляет думать, размышлять.

Термин этот употреблен Волчек скорее в первоначальном, буквальном смысле – как «сложенность», «сложение» различных качеств, состояний, порой стыкующихся, порой взаимоисключающих. И весь секрет в том, что разлагая (а зачастую и открывая) ее для себя, для актеров на репетиции, на спектакле режиссер предлагает зрителю не отдельные ее элементы, а их совокупность, существующую одновременно.

– В этом смысле, – продолжает она, – для меня образец – Анна Маньяни. Или Фаина Раневская в «Мечте» – мадам Скороход с этой ее глубиной второго, третьего, десятого плана, несоединимых и единых. Вот искусство: увидеть несоединимое, что ежедневно, ежеминутно соединяется в каждом человеке.

Меня интересует только такой, я бы сказала, «парадоксальный», подход к искусству. Когда у нас еще только готовился спектакль по героической комедии Эдмона Ростана, я спросила у Козакова, зачем Сирано в последнем действии, уже раненый, уже обреченный, приходит к Роксане? Миша ответил:

– Он приходит умереть у ног любимой женщины.

Наверное, Ростан так и написал. Но мне мало. Мне кажется, что Сирано идет, чтобы рассказать обо всем, чтобы получить награду за все – за талант, за верность, за долгое мужество молчания, идет эгоистически, а придя, не может огорчить любимую, не умеет быть эгоистом, хотя бы и захотел. Мне думается, что так не просто «парадоксально», а еще и точнее.

Я уже говорила, что терпеть не могу ложной многозначительности, пауз, игры в интеллектуальный театр. Когда мы ставили «Двое на качелях», я боялась именно этого: «Она бросила несколько незначительных фраз, но сколько за этим стояло!».

– А мне нужно, чтобы все было выложено на стол, сколько именно за этим стояло.

Спектакль не может жить без зрителя – иначе неминуемая смерть до рождения, и никакое продление репетиций здесь не поможет. Волчек предложила играть «пьесу для двоих» вечерами, после окончания «планового» спектакля.

Зрители, пришедшие, к примеру, на постановку «По Московскому времени» Л. Зорина, обнаруживали на сиденьях своих кресел листовку-приглашение: «Дорогие друзья! Мы рады видеть вас на просмотре нашего нового спектакля «Двое на

качелях». Сегодня, 31 января, спектакль начнется в 10 часов вечера. Окончание в 1 час 15 минут. После спектакля к театру будут поданы такси». Кто хотел – оставался. Играли бесплатно, ни рабочие сцены, ни бутафоры, ни билетеры не получали никаких сверхурочных, но не было случая, чтобы кто-либо из них отказался от работы. Как не было случая, чтобы в зале оставались свободные кресла или кто-нибудь ушел с представления до его окончания.

Спектакль набирал силы, рос, доказав свое право на существование. Жизнь его оказалась счастливой и долгой. Долгой неправдоподобно. Удивительно? Аналогий в сегодняшнем репертуаре театров, когда пьесы порой с молниеносной быстротой сменяют одна другую, не так уж много. Что же, причислить создание Уильяма Гибсона к разряду вечных?

Разгадка долгожития «Двоих на качелях» в ином. В точном режиссерском попадании. В том, что Волчек поставила пьесу так, что уже в день премьеры опередила современный ей уровень режиссуры, предугадав в начале 60-х то, что стало «хорошим тоном» в конце 70-х и подчас выдавалось за новейшие открытия.

И, когда смотришь спектакль сегодня, видишь, что главным для Волчек уже тогда, в самом начале ее режиссерской карьеры, был (и остался) интерес к человеку, неоднозначному в своих проявлениях.

Сегодня стали очевидными и другие особенности представления. В частности, стремление режиссера ликвидировать так называемую «четвертую стену». Речь не о прямых апелляциях актеров к зрителю, и уж, конечно, не о примитивном вовлечении аудитории в действие. Волчек хотела создать не обычное, традиционное театральное действо, начало которого отмечается гонгом, увертюрой или вспышкой огней софитов, а вынести на сцену «кусочек будней». Шагом к этому стало отсутствие занавеса – в начале шестидесятых это выглядело еще непривычным. Но режиссер пошел дальше.

В тот момент, когда зрители, купившие билет на «Двоих на качелях», переступают порог театра, их встречает мягкий, чуть приглушенный свет фойе. Так же освещены зал и сценическое пространство. Зрители занимают свои места, а актеры уже на сцене: они заняты своими делами, что-то рассматривают, перекладывают вещи, читают бумаги, выходят на мгновение, возвращаются с кофейником и пьют кофе, проглядывая газету и т. д. Момент начала спектакля трудноуловим: на первых репликах люстры в зале продолжают гореть вполнакала и гаснут постепенно, когда внимание зрителей полностью сосредоточивается на том, что происходит на сцене.

«Кому-то надо было встать во главе театра. Уверена, совмещать эту работу с репетициями и спектаклями нереально». (Галина Волчек)

И если нельзя рассказать обо всех режиссерских открытиях и находках, которых так много в этой постановке, то, может быть, стоит хотя бы перечислить некоторые из них? Назовем совмещение на сцене различных мест действия, когда расстояние в тридцать сантиметров, отделяющее комнату Джерри от

квартирки Гитель, воспринималось многокилометровым; эту удивительную «симфонию большого города», услышанную режиссером, позволившую ему вовсе отказаться от услуг композитора, симфонию, каждый раз возникающую в спектакле по воле невидимого дирижера, дающую возможность остро почувствовать то самое «одиночество в толпе», без которого не понять героев пьесы, этим одиночеством тяготящихся и от толпы зависящих.

Дает ли такое перечисление что-либо? Поможет ли оно установлению той простой истины, что все богатство режиссерской фантазии Волчек строго, если хотите, рационально, подчинено все тому же постижению психологического состояния героев, углублению сценического реализма.

Да и как вообще писать о спектакле, поставленном много лет назад? Попытаться воскресить свои первые впечатления, на которых не могло не сказаться время, или писать о спектакле, увиденном двадцать лет спустя? Не лучше ли обратиться к свидетельствам современников, зафиксировавших свои «показания» на следующий день после премьеры? В. Максимова в «Московском комсомольце»: «Современник» показал спектакль филигранного, тончайшего психологизма, насыщенный чувством, заряженный чувством до предела…

И все-таки главное, о чем хочется говорить, о чем не можешь не говорить, – это о прозвучавшей в новой постановке молодого коллектива мысли, которая утверждает человечность, товарищество, гуманность основами людских отношений».

А. Салынский в «Известиях»: «Спектакль «Современника» гармоничен во всем… В гармоничности постановки я вижу необычайно тонкую работу режиссера Г. Волчек, которая поставила свой первый спектакль. Глубокий психологизм, философичность, яркость, богатство и неожиданность мизансцен, современность – вот что есть в ее работе.

Своей режиссурой, игрой артистов, оформлением спектакль как бы соревнуется с автором. И, мне кажется, выигрывает. Он полон такой искренности, глубины, чистоты, какие трудновато обнаружить даже в этой, весьма искусно написанной, пьесе».

Как воспринял эти отзывы режиссер-постановщик? Доброе слово и кошке приятно, утверждает володинская героиня. Но Галина в ту пору не считала для себя эту профессию главной.

Приказ, появившийся вскоре на доске объявлений театра, поверг ее в смятение: маленький клочок бумаги, подписанный Ефремовым, круто менял ее судьбу – переводил актрису в ранг режиссера. Это выглядело насилием, несправедливостью, беззаконием. В слезах пришла она к главному:

– За что? Чем я провинилась? Я же актриса!..

И, несмотря на заверения Олега Николаевича, что ничего в ее жизни не изменится, что играть она будет, как и раньше, Волчек понимала, что решающий шаг сделан.

И, как всегда бывает в ее жизни: за неприятностью ходила по пятам радость, разговор, воспринимавшийся как трагический, соседствовал с комическим.

В тот же день, когда состоялась беседа в кабинете Ефремова, Волчек встретила Веру Петровну Марецкую.

– Галя, что я слышала?! Ты стала режиссером?! Я, конечно, поздравляю тебя, но это ужасно: теперь ты будешь ходить широким мужским шагом с потертым портфелем подмышкой и в омерзительном, уродующем фигуру синем костюме с квадратными плечами тяжелоатлета!

Она рассмеялась и потребовала от Волчек клятвы, что такая трансформация никогда не произойдет. Сквозь смех Галина поклялась (и это шутливое обещание блюдет неукоснительно), что никогда в ее жизни не будет ни портфеля, ни костюма с плечами, а к каждой новой постановке будет новое платье и такое, что вызовет зависть у всех женщин, пришедших на премьеру!

И в следующем году, после успеха в роли Грачихи (ставя «Без креста», Ефремов сделал Волчек своим сорежиссером, исподволь приучая к параллельному сосуществованию двух профессий в ее биографии), после восторженных оценок прессы, друзей, знакомых, даже не «после», а «рядом», «вместе» – несчастье, обрушившееся на нее внезапно, заставшее неподготовленной, и оттого непостижимое, до такой степени невероятное, что после всего случившегося должен был перевернуться мир: ей предстояло расстаться с человеком, с которым связана, – как ей казалось, навсегда, – жизнь, отцом ее трехлетнего Дениса, Евгением Евстигнеевым.

Разрыв был первый, ставший и последним.

Откуда это было в ней – такой максимализм, такая нетерпимость ко лжи и откровенность как способ существования?

Быть может, ответ нужно искать не в первом пятилетии «Современника», не в месяцах его зарождения, и даже не в студенческих семестрах школы-студии МХАТ.

Он где-то там, в школьной поре Волчек, в той восьмикласснице, старавшейся быстрее стать взрослой. С фанатичной удалью посещала она вечеринки, начинавшиеся действительно вечером, но заканчивавшиеся далеко за полночь, – и чем позже, тем, казалось ей, лучше. «Тянула» книги из родительской библиотеки, нисколько не беспокоясь, обнаружится

пропажа или нет, – и это только для того, чтобы на вырученные у букинистов гривенники (книги в ту пору были очень дешевы) купить помаду и копеечную косметику. Все, что произошло тогда, было бунтом, нелепым, вызывающим, непоследовательным, – реакцией на фальшь окружавшей ее жизни в родном доме в тот период несостоявшегося отрочества.

До сих пор она не может спокойно вспоминать, как она покраснела, когда мать трагическим голосом сообщила ей, тринадцатилетней школьнице, о разводе с отцом.

Хотелось провалиться сквозь землю от притворного тона и напускной значительности: она уже давно понимала, что родители стали чужими друг другу, что у каждого из них есть своя, независимая от другого, личная жизнь, что мнимый мир в семье, – только атрибуты внешнего благополучия, рассчитанные на то, чтобы не ранить и без того травмированную душу ребенка. Ребенка, который посчитал, что «все тонет в фарисействе», и взбунтовался, прибегнув к любым доступным ему средствам.

В протесте – желание уйти от неправды, сделать свою жизнь не такой, какой она была в том образцово-показательном детстве, где мать требовала беспрекословного послушания, соблюдения строго режима дня (в постель ровно в девять!), где считалось, что дочь-семиклассница может носить только чулки-резинки с детскими застежками, где Галя имела право играть в классики (и только в классики!) лишь на виду у матери, где косички были единственно приемлемой прической, где за всем этим порядком стоял непорядок в семье, непорядок, тщательно скрываемый и постоянно ощущаемый, и дочь, боясь показать, что тайное для нее стало явным, участвовала в этой игре.

Ее трехлетний бунт, завершившийся получением аттестата зрелости экстерном и экзаменами в вуз (желание в 16 лет стать студенткой и начать самостоятельную жизнь объясняется не только любовью к искусству!), навсегда породил ненависть к притворству, лицемерию, лжи, веру, что любой, даже «нас возвышающий обман», не может быть дороже истины.

В 1965 году, спустя два-три месяца после развода, Волчек сыграет в целиком «современниковском» фильме «Строится мост» роль жены своего недавнего мужа – сценарий рождался долго и по замыслу его авторов семейные связи многих актеров должны были найти отражение на экране, – сыграла свое воспоминание, представление о любящей супруге, о преданности единственному «суженому-ряженому».

Восхищение талантом Евстигнеева, влюбленность в его актерскую индивидуальность сохранились у нее навсегда. Удивительно качество этой женщины: при всем ее максимализме

в человеческих отношениях, она умеет переступить через свои приязни и неприязни, если дело касается искусства, творчества.

К сорокалетию артиста, уже только товарища по труппе, Волчек написала нечто вроде приветствия, своеобразного дифирамба, в котором воспоминала: «0н не вписывался, или точнее – с трудом вписывался в нашу студенческую толпу, по тогдашним временам довольно ярко и небрежно одетую, с определенной лексикой людей, уже на первых курсах ощущавших себя прямыми продолжателями если не самого Станиславского, то уж, по крайней мере, его ближайших учеников.

Галина Волчек с Евгением Евстигнеевым в спектакле «Голый король». 1960-е гг. «Свою личную жизнь я сформулировала так: у меня было два замужества, несколько романов и одно заблуждение». (Галина Волчек)

Среди нас вдруг встал на лестничной площадке до дикости странный для нас парень, в старательно сшитом, как бы на вырост, лиловом бостоновом костюме, застегнутом на все пуговицы, с видневшейся из-под пиджачных бортов трикотажной рубахой на молнии, которую Женя называл «бобочкой», с завязанным широким узлом крепдешиновым галстуком в цвет костюма (не хуже, чем у людей). Стоял он очень прямо, в третьей балетной позиции, руки висели по бокам, одна чуть согнута, мизинец левой руки с ногтем был оттопырен, из-под брюк

виднелись желтые модельные ботинки с узором из дырочек. Голова была без пышной шевелюры, на правой руке висел плащ, именуемый «мантель». Время от времени Женя кидал в урну свой согнутый «беломор» и, видя проходящую мимо студентку, прочищал глотку, как делают певцы, и говорил:

– Розочка, здрасте! – Он произносил именно «здрасте», нажимая на букву «с» и пропуская все остальные, а всех женщин называл «Розочка». В его представлении, именно так должен был стоять, говорить и действовать светский лев, интеллигент и будущий столичный артист…

Прошло очень немного времени, и я увидела впервые Евстигнеева на сцене в отрывке из «Волков и овец». Он играл Лыняева. Если вспомнить свое первоощущение – это неожиданность, почти шок. Неожиданность в сдержанной и удивительной пластике, в поразительной внутренней интеллигентности и глубине, в отсутствии суетливости и старательности, так свойственной студентам, в четкости рисунка и филигранности деталей. Поразившее меня мастерство – мастерство не от полученных уроков и прочитанных театральных учебников. Оно было как бы врожденным, как талант, как гены, как данность. Я думаю, что феномен Евстигнеева состоит именно в том, что неожиданность есть не форма, придуманная или даже рождаемая им, а суть его таланта».

Я видел состояние Волчек, когда много лет спустя Евгений Александрович, уже актер МХАТа, пришел в «Современник» – возобновлялись «Большевики» и Евстигнеев принял приглашение выступить в одной из своих лучших ролей – Луначарского. Он появился в зале минут за 15 до начала репетиции, очень взволнованный, проверил с Галиной мизансцены и работал блестяще, не только ни разу не запнувшись в огромном, давно не игранном тексте (большинство его партнеров оказалось далеко не столь готовыми к возобновлению), но и заставляя воспринимать знакомые сцены так, будто они слышались и виделись впервые. Волчек восхищалась, смеялась и вместе со всеми аплодировала.

«Теперь уже, когда прошло двадцать лет моей работы в театре, – писала она в том же дифирамбе-воспоминании, – я понимаю, что самое невероятное ощущение ты – актер или ты – режиссер испытываешь, когда сидишь за своим режиссерским столиком и актер, с которым ты только что работал над какой-то сценой, вдруг заставляет тебя забыть все и на секунду превращает тебя в нормального зрителя, вызывая смех или слезы. Будучи режиссером, я не часто испытывала подобное, но именно Евстигнеев, репетируя Сатина, заставил меня забыть о моей

профессии. Выслушав все, что я думала по поводу сцены, когда Сатин, получив пятак от Пепла, должен произвести свои знаменитые слова: «Работа, а ты сделай так, чтобы работа»… и т. д., он схватил вдруг сапожную щетку и, произнося текст, стал щегольски чистить свои рваные парусиновые ботинки, поплевывая на щетку и смакуя при этом каждое слово.

Ход был неожидан и прекрасен».

Но и «На дне», и «Большевики» были много позже. Им предшествовал спектакль, окончательно утвердивший Волчек (не формально – это произошло раньше, а по существу) в ранге режиссера, – «Обыкновенная история».

Есть очевидная закономерность в том, что режиссер, которому предстояло не на один год определить стиль «Современника», возглавить его, сформировался в самом театре.

«Обыкновенная история» явилась первым преображением «Современника», «Пять вечеров» и «Двое на качелях» – шагами, это преображение подготовившими.

Руководитель, «спецпрактикумами» объединившего группу студентов-журналистов МГУ, пожелавших заниматься театральной критикой, как-то рассказал:

– Мы решили все вместе посмотреть спектакль «Обыкновенная история» в «Современнике» и затем подготовить устную рецензию. Рецензии не получилось.

Было не до нее: каждому так много хотелось сказать. И разговор был уже не только о театральном явлении. Предметом наших споров стал круг исторических, философских, нравственных, эстетических проблем. В моих молодых друзьях что-то изменилось.

Счастье, когда спектакль, написанный по роману Гончарова, вызывает такой эффект.

Но почему же именно «Обыкновенная история»? Ведь до этого «Современник» ни разу не обращался к русской классике?

И тезис о «связи с жизнью» был в свое время опошлен его спекулятивным толкованием. Но связь была. Связь особая. По ней, как по проводам, режиссер получает сигналы, что заставляют его принимать нежданно-негаданное решение.

В часы неурядиц, когда пришлось столкнуться с корыстью, отступничеством, жестокостью, обнаружить в, казалось, хорошо знакомых людях жажду что-то урвать за счет другого, мелькнула мысль:

– Боже, да ведь это же настоящее дно! – и моментально – надо перечитать «На дне»! Кинулась к соседке – был уже час ночи, но та не удивилась и протянула томик Горького. Жадно читала пьесу, удивляясь ее вечной новизне, и к утру созрело твердое

решение!

– Ставлю «На дне»!

И раз уж мы вспомнили «На дне», приведем еще один пример связи с жизнью. Знаменитый монолог Сатина о гордом человеке должен был, по замыслу Волчек, идти под смех обитателей ночлежки, а завершиться всеобщим хохотом, какой способен вызвать лучший номер клоуна. Начинает Сатин, как это и положено хорошим комикам, серьезно – он и не думал никого смешить, но потом, вдруг вспомнив, кому он говорит свои прекрасные слова, втягивается в общую атмосферу безудержного смеха и хохочет со всеми вместе, заражая своим весельем каждого, кто еще не включился в это всеобщее ржанье над человеком.

– Мне виделось это решение верным, – рассказывает Волчек, – хотя в его необычности было нечто, беспокоившее меня. Вроде бы, из монолога исчезла надоевшая всем напыщенность и дидактичность, вроде бы, реакция ночлежников была естественной и логичной, и само прозрение Сатина во время монолога представлялось интересным, но вместе с тем, что-то внутри свербило: нет ли здесь потерь? Не слишком ли простым является наше прочтение «от противного»?

Летний отпуск прервали репетиции, но сатинский монолог не отпускал меня. Шел 1968 год. Газеты и радио были полны о событиях в Чехословакии, о кровавых столкновениях на улицах Праги.

И я вдруг остро ощутила, что глумиться над словами Сатина нельзя. Можно только сострадать ему: во что превратился человек! Сколько лет прошло с момента написания пьесы, а понятие «человек» все еще не звучит гордо – с людьми делают, что хотят, унижают их, как хотят. Поэтому в окончательном варианте Сатин у нас не хохочет и не витийствует, а страдает от осознания своей судьбы и судьбы окружающих, осознания несправедливости того, что происходит с ним и обитателями ночлежки, – ведь они достойны лучшего, так почему же так не устроена жизнь, так попрано человеческое достоинство?

Рождение замысла спектакля, импульс, давший ему начало, не всегда объясним. Так было с «Обыкновенной историей». Случайная встреча на улице, пятиминутная беседа с человеком, который еще недавно горел острой потребностью до конца разоблачить культ личности, навсегда отринуть его последствия, человеком, в котором еще несколько лет назад клокотала энергия отрицания. Сегодня все было по-другому. Внешний вид, манера говорить, и само содержание разговора – свидетельствовало о

«сытости», полной удовлетворенности полученным постом – небольшим, но из ранга руководящих, спокойствии и, в конечном итоге, равнодушии к тому, что происходит вокруг. Случайная встреча с тем, кто еще вчера занимал в спорах едва ли не самую радикальную позицию, вдруг зажгла неукротимое: надо ставить «Обыкновенную историю».

Волчек как бы продолжила историю героя из «В поисках радости» Розова, который, желая перемен, так яростно крушил старую мебель. Не случайно на роль Саши Адуева был выбран тот же актер, что вот уже десять лет в роли Олега Савина вызывает своим бунтарством овации зрителей!

На репетиции

Репетиции начались осенью 1965 года. Уже была написана «Оттепель» Эренбурга, уже стало ясно, что провидцы, придавшие этому названию нарицательное значение, оказались правы: состоялись встречи Н. С Хрущева с деятелями искусства, ознаменовавшие движение вспять, к диктату. Уже не вызывало сомнений, что народился новый «культ» взамен старого, но и тот был неожиданно свергнут после государственного заговора, и свержение это принесло постепенную, но повседневно ощутимую

реабилитацию сталинщины.

Волчек прослеживает в своем спектакле всю эволюцию Адуева-младшего, начиная с его романтически-приподнятого желания изменить порядки, вступить в борьбу с несправедливостью. Замысел спектакля виделся в том, чтобы показать историю постепенной и неуклонной утраты идеалов. Историю не исключительную, а, увы, обыкновенную.

Волчек ставила трагедию. Трагедию идей, трагедию личности, которая не состоялась. Трагедию несбывшихся надежд, отступничества, перерождения. Последнее особенно страшно.

Но безнадежности не было. «Обыкновенная история» воспринималась не столько как факт культурной жизни, сколько как гражданский подвиг.

Само существование спектакля вселяло надежду, что борьба продолжается.

Зрители аплодировали театру, нашедшему в себе мужество сказать правду о современной действительности.

Но, как и все, что делала Волчек, ее постижение романа Гончарова не было ни однолинейным, ни традиционным.

Биографию Александра Адуева она прочла, как рассказ о тяжком пути утраты иллюзий человека, настоящих идеалов и убеждений не имевшего, увлеченного звонкой фразой, эффектной позой, дабы увидеть себя личностью передовой и современной. В спектакле Волчек ожила зловещая канцелярская машина, приобретшая на сцене вполне реальный облик в виде вереницы чиновников в черных мундирах, окружающих героя плотным кольцом, машина, которая работает с размеренностью конвейера и перемалывает этого едва оперившегося птенца.

Но в сложной полифонии спектакля звучит и другая тема. Сначала она воспринимается неким подголоском к основной, но, неожиданно, обретает силу впечатляющего контрапункта. Речь идет о судьбе дядюшки Александра – Петре Ивановиче. Он способствовал преображению своего племянника, а теперь поражен результатом. Ему открывается пропасть, перед которой он оказался на закате своих дней, – жизнь прожита впустую. Он понимает: если ему приходилось приводить свои идеалы в соответствие с «требованиями общества» и льстить себя надеждой, что истинные ценности сохраняются где-то в душе, то его «воспитаннику» – Адуеву-младшему – приспосабливать уже нечего. То, чем владел Александр в молодости, утрачено навсегда. В его плоть и кровь вошли иные правила, позволяющие ему стать достойным «сыном отечества», и обеспечивающие процветание без поражений.

Главным коньком спектакля, «коньком» режиссера – новый для «Современника» уровень актерской игры.

«Прекрасно играет Олег Табаков Александра Адуева – в его искусстве и мудрость философа, и тончайшая отточенность каждой актерской детали. Родился большой актер, которого надо смотреть в этом спектакле, как смотрели Москвина, Хмелева в их лучших ролях» (В. Фролов – «Вечерняя Москва»).

Много восторженных похвал выпало на долю и М. Казакова, в котором, как отмечалось, режиссер впервые «угадал» характерного актера.

«Неудачи молодых артистов оставались фактом в личной биографии каждого из них. Нынешний же их успех, очевидно, станет вехой в истории театра».

Но расставались с прошлым не только актеры. В адуевской хронике Волчек уловила нечто от драмы, переживаемой самим «Современником».

Она как бы вернула театр к началу его круга первого. Десять лет назад он открылся драматической поэмой о человеке, а завершился рассказом о человеческой трагедии. За спектакль «Обыкновенная история» в Московском театре «Современник» Государственные премии СССР – первые в истории коллектива – получили В. Розов, Г. Волчек, М. Козаков и О. Табаков.

Запомнился снимок, сделанный в фойе Свердловского зала Московского Кремля после торжественной церемонии вручения знаков и дипломов лауреатов: счастливо улыбающаяся Галина с букетом цветов, а рядом – хохочущие исполнители главных ролей в ее спектакле, – все молодые, красивые, безмятежно счастливые.

Самым дорогим поздравлением было письмо народного артиста СССР Р. Л. Кармена.

«Дорогая Галочка! – писал он. – Для меня сообщение о присуждении тебе Государственной премии было большой радостью. Очень я порадовался за тебя, потому что вся твоя жизнь прошла у меня на глазах, и я видел, каким трудным путем шла ты к вершинам большого искусства, столь убедительно завоеванным тобой. Сколько подлинной целеустремленности проявила ты с того момента, когда пошла в школу МХАТа, как убежденно прошла через все неимоверные трудности утверждения театра «Современник», трудные поры детства и юности! Галочка, я все это понимаю, может быть, лучше многих, ибо сам всегда шел нелегкими путями в жизни и в искусстве, и поэтому искренне радуюсь каждой победе человека, близкого мне, победе, которая не просто «удача», а действительно результат адского труда, подлинного горения, самоотверженности.

Я тебя обнимаю и поздравляю от всего сердца!
Желаю тебе всего светлого, счастья, новых радостей…»

И жизнь продолжалась. Вскоре Волчек присваивают тарификацию режиссера-постановщика высшей категории – то, чем она занималась по совместительству, становится ее основной профессией. В художественном совете театра, возглавляемом Ефремовым, Волчек – заместитель председателя. Играет, ставит и вместе с остальными восемью членами совета, избираемыми тайным голосованием на общем собрании труппы, решает все, что определяет «Современник», – от выбора пьесы до отыскания способа продажи программок без чаевых: по Уставу, худсовет – высший орган коллективного руководства театром.

И регулярно, раз в сезон, на нескольких многочасовых встречах совет обсуждает каждого члена труппы. Это напоминает известную детскую игру:

Были на балу,
Сидели на полу,
Ели пельменьи,
Слыхали про вас мненьи!

Как и полагалось в игре, тот, о ком собирали «мненьи», выходил за дверь. Высказывался каждый, суммировал Ефремов. Угадывать, кто что сказал, не требовалось. Суммарное мнение звучало как завет, если не на всю жизнь, то на ближайший сезон.

Можно, конечно, по-разному отнестись к таким играм. Но для современниковцев в них было проявление демократии, к которой они стремились со дня основания театра. Оценка худсовета делалась достоянием труппы, и уже на общем собрании тайным голосованием решалась судьба ее членов.

В таких откровенных, нелицеприятных обсуждениях виделась гарантия дальнейшего развития родного театра.

Поэтому, когда Кваше предлагали быть мягче в жизни и на сцене, внести процент «человеческой слабости» в свою игру, а Евстигнееву ставили в вину парадоксальность его ходов, становящихся самоцелью, то это были претензии к искусству актера «Современника» вообще. Когда Волчек расценивалась как «человек, наиболее близкий тем идеалам, которые мы разрабатываем», то это была установка на цели воспитания актеров труппы, а пожелание, высказанное ей же, – вести поиски правды на сцене, не впадая в ту простоту, что хуже воровства, – звучало как предостережение против тенденции, сказавшейся во многих спектаклях театра.

Зная нетерпимость Галины ко всякой фальши, легко представить себе ее на художественных советах или собраниях труппы эдаким борцом за справедливость, режущим правду-матку, как ни горька она, прямо в глаза.

Но вот протоколы тех же обсуждений. И, странное дело: оценки Волчек наиболее умеренные. Оговорив субъективность своего мнения, она выбирает для характеристики качеств актера один критерий – в своей постановке заняла бы или нет. Ее список кандидатов на отчисление, по сравнению с другими, минимальный.

Как-то случайно, в одной из бесед, мы заговорили о «летающих тарелочках» – не помню уже, к чему они пришлись.

– Я не легковерна, – сказала Волчек, – но в НЛО хотела бы поверить, – видно, во мне есть предрасположенность к этому.

Есть у нее и другая предрасположенность – к вере в талант, в художника, которая не требует никаких аргументов.

Галина Волчек и Михаил Ефремов. «В свое время Ефремов собрал нас ради одной идеи: заниматься именно психологическим театром, в котором есть нерв, душа, мысль. В самых различных формах, разумеется, но только при условии, что форма не будет затмевать содержание». (Галина Волчек)

Так она боготворила Ефремова-художника. Своего учителя. Почувствовав себя в одной с ним упряжке, стремилась оградить, защитить его, если нужно – оправдать, брала на себя в конфликтных ситуациях, которых достает в театральной жизни, роль «буфера», смягчающего удар, а то и принимающего его на себя.

Один пример, показательный. В феврале 1970 года Ефремов, чтобы не отменять спектакль «На дне», пригласил сыграть в нем роль Луки вместо заболевшего И. Кваши прославленного мхатовца А. Грибова. Спектакль состоялся. Спустя несколько дней на общем собрании труппы актеры высказали свое недовольство этим приглашением. По их мнению, это было беспринципно, неэтично по отношению к заболевшему товарищу, разрушение замысла спектакля. Они удивлялись, что прецедент не вызывает возражений режиссера-постановщика. В ответ Ефремов обвинил протестующих в зазнайстве, снобизме, претензии на особые права и расценил все это как «звонок, на который надо реагировать».

– Олег, ты глубоко не прав, так реагируя на замечания ребят, – сказала молчавшая до той поры Волчек. – Если бы речь шла о другом персонаже, ничего подобного не возникло бы.

Но в этом спектакле Лука несет идею, а мы вместо одного исполнителя вводим другого, трактующего роль диаметрально противоположно. Я считаю этот шаг легкомысленным.

Бывает производственная необходимость, но нельзя так все обесценивать. Очевидно, в каком-то спектакле есть актеры незаменимые.

Достоинство ли это наше? Думаю, что нет. Но таково положение. Вот в спектакле «Без креста» ты говорил, меня заменить нельзя, а почему же в «На дне» производить замены можно? Что получается: завтра ты заболеешь и в спектакле «Назначение» мы тебя заменим? Я не уверена, что так можно поступать…

В сентябре 1970 года Ефремов перешел во МХАТ. Об этом событии, поразившем труппу театра, как гром среди ясного неба, об этом периоде, когда театр остался без главного режиссера, без репертуара, без группы ведущих актеров, писать трудно. Для Волчек все, что связано с уходом из родного дома ее учителя, звучит так остро, будто это случилось вчера. Обо всем, далеко не однозначном, что произошло в том тревожном сентябре, сама она не говорит.

Осиротевший театр, вступивший в год своего пятнадцатилетия. Функция главы «Современника» общее собрание труппы решило передать коллегии из пяти человек, каждому из которых отводился свой сектор. За репертуар, например, отвечал И. Кваша, постановочно-административное хозяйство – 0. Табаков, вся художественная практика (режиссура, распределение ролей, контроль за идущими спектаклями) возлагалась на Волчек. Но, как говорится в известной притче, если вместо одной женщины, собирающейся стать матерью, девять ее подруг согласятся помесячно разделить меж собой ее

бремя, ребенок в результате все равно не появится.

Несостоятельность коллегии, призванной заменить главного режиссера, вскоре стала очевидной. Встать во главе театра Волчек уговаривали долго. И так же, как в свое время она болезненно сопротивлялась переходу из актрис в режиссеры, так и теперь одна мысль о новом назначении вызывала ужас. Предчувствия неизбежных трудностей, масштабы которых предсказать было нельзя, не покидали ее. И лишь безысходность положения, в котором оказался театр, вынудила ее согласиться.

Она верила в жизнеспособность родного театра, понимала, что только его связь с быстроменяющейся жизнью, позволит остаться ему современным. Вместе с тем сознавала и всю сложность задач, что неизбежно встанут перед нею, главным режиссером. И среди них – основная: «Современник» выразил мироощущение поколения, сформированного в середине 50-х годов, – Волчек предстояло на практике доказать, что творческий импульс, полученный в пору обновления нашего общества, не иссяк, что эстетическая программа, театральные идеи родного коллектива не исчерпаны.

День 21 июня 1971 года, когда начальник Главного управления культуры Моссовета объявил труппе, что ее просьба удовлетворена и главным режиссером московского театра «Современник» назначена Галина Борисовна Волчек, для Галины не был праздником. Она отрешенно слушала поздравления и приветствия. Когда же получила слово, сказала просто, если не буднично:

– Для вас я человек не новый и тронных речей произносить не буду. Я хотела бы свои желания, здоровье и все, что оставил нам в наследство наш учитель Олег Николаевич Ефремов, отдать общему для нас делу. За доверие – спасибо. Постараюсь оправдать его.

Ответы на записки

– Расскажите, пожалуйста, о вашем отношении к интерпретациям классических пьес на современной сцене.

– Для меня главное в подходе к любой классической пьесе – это отсутствие дистанции.

Мне очень не нравится, когда происходит, скажем, так: вот здесь на сценической площадке театр, режиссер, художник, а там, почти под колосниками, парит автор. И возникает благоговейная дистанция. И имя драматурга произносится почти шепотом, с придыханием и при этом все становятся на цыпочки.

Мне не нравится и другое – то, что было одно время в моде, и

мода эта даже распространилась довольно широко. Театр, режиссер, художник при этом находятся здесь, на сцене, а Чехов, Горький, Гоголь где-то путаются у них пол ногами.

Мне нравится подход к классике, при котором ее читают непредвзято, забыв о том, что это не про меня. Потому она и классика, что дает возможность идентификации. Я читаю ее, грубо говоря, как пьесу Розова, – в том смысле, что герои классической драматургии сегодня нас интересуют потому, что в чем-то они такие же, как мы, а мы такие же, как они.

Но я против вульгарного, чисто внешнего приближения современников к классическим героям. Дескать: «Вы видите, как это на нас похоже?! Ну-ка мы сейчас вам намекнем, мы оденемся по-современному, предметы современного быта какие-нибудь тут на сцене поставим. Видите: текст говорит о том, как похоже на нас! А? А еще вот так выйдем к краю рампы на какую-нибудь такую-этакую фразу, да еще свет в это время в зрительном зале зажжем! Ну-ка, вы нас поняли? Поняли?». То есть, тот самый указующий перст, который мне всегда неприятен, а в классике особенно.

– «Современник» впервые обратился к Чехову, поставив «Чайку». Как вы расцениваете тот спектакль? Почему он быстро сошел со сцены?

– «Чайку» в «Современнике» поставил Олег Николаевич Ефремов. Это было в начале 1970-го года. Реакция на нее в коллективе была сложной. Я не играла в том спектакле, он заинтересовал меня, как и все, что ставилось и ставится на нашей сцене. «Чайка» вызвала у меня внутреннее раздражение – раздражение в хорошем смысле – она оставляла ощущение беспокойства, неустроенности, дисгармонии. В той постановке был новый взгляд на Чехова – изнутри.

Два качества спектакля, наверное, и привели его к короткой жизни: с одной стороны, он был чуть раньше своего времени – в этом заслуга постановщика, с другой – не слишком доказателен, не весь выдержан в «одном законе».

– Чем было вызвано ваше обращение к Чехову?

– Над «Вишневым садом» я начала работать шесть лет спустя после «Чайки». Мне думается, режиссер должен обращаться к Чехову тогда, когда это становится его внутренней, почти физиологической потребностью.

Гений Чехова в том, что он обладает уникальным даром выстраивать драматургию состояния человека. Чехов прослеживает микродвижения души, ее микроповороты. Когда они созвучны твоему состоянию, тогда можно приступить к

воплощению Чехова на сцене. Это должно быть близким тому, что испытывает поэт, который не может не написать стихотворение.

– Что привлекло вас в «Трех сестрах»? Почему вы поставили их сегодня?

– Однажды спросили Чехова, в чем идея пьесы «Вишневый сад»? Он сказал: «Это вся пьеса «Вишневый сад»!» В пьесе «Три сестры», я бы сказала, меня привлекла пьеса «Три сестры». Все в ней, все.

Мне кажется, что проблема веры и потери веры и все, что связано с этим, это вечно, всегда. В преломлении такого драматурга, как Чехов, который так понимает человека, так умело препарирует человека, это особенно интересно.

Сцена из спектакля Галины Волчек «Вишневый сад»

Глава четвертая. Такой изумительный сад

– Мари Федоровна! Все на месте? – голос главного режиссера раздался из-за кулис, наполняя своим мощным звучанием сцену и зрительный зал.

– Гафт звонил: он заехал в поликлинику – у него зубы, задержится, – сообщает помреж.

– Ждать не будем! Что за мебель вы поставили? И дверь эта откуда?

– Мебель из «Большевиков» и дверь тоже. Наша еще не готова.

– Черт знает что! – И, уже спускаясь со сцены в зал по «живой» лестнице без перил: – Вызовите в перерыв Кириллова и Могилевкина – что они думают, я так и буду выпускать спектакль в чужих декорациях?! И попросите Мишу Секамова заменить эту лестницу: здесь не цирк, в конце концов, и актеры не акробаты – они же все ноги переломают!

Она подходит к своему режиссерскому столику в проходе перед десятым рядом, здоровается со всеми, лезет в сумочку за сигаретой, потом мундштуком, который куда-то запропастился, и на его поиски тратится энергии вдвое больше, чем нужно, – обшариваются все углы, открывается косметичка, проверяются карманы джинсовой куртки, пока он не обнаруживается в коробке сигарет, затем в той же последовательности идут поиски зажигалки, но все это проделывается автоматически; режиссер занята другим, она не видит того, что ищет, и, не завершив поисков, обращается к присутствующим:

– Давайте начинать – у нас времени в обрез.

Волчек ставит «Вишневый сад»…

Как можно отважиться на обращение в кино ли, в театре ли к классике?! Прославленной, общеизвестной. Настолько обросшей традициями, что при одном упоминании имени героя – Гаева, например, – мгновенно возникает в сознании фигура Станиславского. Или Бабочкин в роли Чапаева, настолько укоренился в зрительских представлениях, что подлинная, документальная чапаевская фотография воспринимается как подделка.

Волчек не видела ни одной постановки «Вишневого сада», приступая к своей. Из этой случайности вовсе не следует, что на новое прочтение классики может решиться только тот, кто не отягощен грузом впечатлений. Непосвященность или сознательный отказ от того, что было когда-то видано, слышано,

читано, являются, очевидно, одной из предпосылок «свежего взгляда».

Для Волчек главное условие достижения свободы действий, преодоления комплекса традиционных представлений и музейного «руками не трогать» – цель работы и сознание, что именно тебе необходимо это сделать.

Мне повезло. Обычно зрители и рецензенты имеют дело с конечным результатом – готовым спектаклем.

И, хотя эта готовность предопределяет дальнейшую эволюцию театрального представления, – все это будет проходить в границах, определившихся во время репетиций. Увидеть изнутри, как рождается спектакль, как работает режиссер, какими путями идет он к намеченной цели, – возможность редкая.

Я застал тот момент постановки «Вишневого сада», когда застольный период и работа в репетиционном зале остались позади, работа и режиссер перешел на сцену. Был февраль 1976 года.

На стенде, где вывешиваются объявления о репетициях и спектаклях, значилось:

11.00. – «Вишневый сад». 3-й акт.
Вызываются все участники, оба состава.

Перед началом репетиции Волчек обращается к актерам:

– Мы приступаем к третьему акту, и мне хотелось бы еще раз напомнить вам, что эта пьеса, вероятно, оттого и гениальна, что допускает миллион прочтений. Наше прочтение обретает право на существование, если оно будет новым, а не повторением пройденного.

0 каком новаторстве идет речь? Мы не пойдем по пути истолкования внешнего слоя пьесы, лежащего на поверхности. Наше новаторство не может свестись и к поискам формы спектакля и такого оформления, что с первого взгляда поразит зрителя:

– Ах, как ново! Ах, все не так, как было прежде!

Этого добиться не так уж сложно, но если дело этим и ограничивается, то такому новаторству – грош цена!

Мы найдем свою форму спектакля, но придет она, если осуществим, что задумано, и будем неизменно следовать по внутреннему, если можно так сказать, пути. Мы должны дать свое толкование чеховских героев, того, что движет ими, свое понимание их душевного состояния.

В этой пьесе, драматизм которой внешне сводится вроде бы к одному вопросу, продадут или не продадут вишневый сад, есть,

на мой взгляд, самое главное – драматургия состояния.

В пьесе ощущается постоянная невысказанная тревога. И для нас все это – решающее. Мы должны рассказать не о людях, которые не могут разобраться, как быть с садом, а о той интеллигенции, что пережила трагическую судьбу и ушла в небытие вместе со своей эпохой, потому что не смогла найти свое место в жизни.

Но одновременно это должен быть рассказ и о наших современниках, которые в чем-то сродни ушедшим. Тех людях, что могут горячо обсуждать острые проблемы, осуждать непорядки, но на деле ни одной из проблем решить и не пытаются, на борьбу с непорядками неспособны, так как вся их активность сводится к словоговорению.

Мысль Волчек ясна, и желания ее понятны. В конечном итоге она мечтает о спектакле, который показал бы гибельность бездеятельности, призывал бы к проявлению общественной, творческой природы человека. Режиссеру важно доказать, что каждый человек обретает подлинный смысл своего существования через активность личности, причастной всему, что делается на земле, несущей за это свою долю ответственности.

Репетируется третий акт. Бал в доме Раневской. Начальные сцены. Разговор Пети Трофимова с Симеоновым-Пищиком. Выход Шарлотты, которая развлекает гостей фокусами.

Первое впечатление от репетиции – все хотят работать. Каждое слово режиссера схватывается на лету, возбуждает актерскую фантазию, желание попробовать вариант, как говорят, на зубок.

Правда, мне показалось, что это желание часто приводит к излишним разговорам. Многие стремятся столь подробно растолковать свои поступки, что репетиция превращается в вече.

В черновой работе над двумя начальными сценами акта Волчек ищет средства для передачи ощущения надвигающейся беды: по замыслу постановщика, гибель сада означает крах всех его обитателей.

– Вы задумывались над тем, какие именно карты извлекает Шарлотта из колоды, демонстрируя ловкость рук? – спрашивает Волчек. – Ведь у Чехова нет ничего случайного. Первая карта – восьмерка пик. Что она означает?

Толмачева:

– Скандал, неприятный разговор.

Лаврова:

– Вообще неприятное известие.

– Вот оно! – восклицает Волчек. – А следующая карта дама пик. Это уж и объяснять не надо. Эту карту открывает Петя,

который уверен, что сад будет продан и не хочет утешать Раневскую. И тут третья карта – туз червей.

– Туз червей, – заметил Вокач, – это родной дом!

«Над “Вишневым садом” я начала работать шесть лет спустя после “Чайки”. Мне думается, режиссер должен обращаться к Чехову тогда, когда это становится его внутренней, почти физиологической потребностью». (Галина Волчек)

– Вот видите! Антон Павлович отлично знал значение карт! После Петиной пиковой дамы Шарлотта достает туз червей –

родной дом, мол, все кончится хорошо, Любови Андреевне волноваться нечего. Ведь все фокусы Шарлотта затеяла, чтобы успокоить Раневскую, отвлечь ее от тягостных ожиданий. И во время этого своеобразного бала сатаны Шарлотта действует впрямую, все ее фокусы предназначены для Раневской. Вроде бы она разыгрывает карты то с Петей, то с Пищиком, а на самом деле держит в центре внимания Раневскую, ни на секунду не выпуская ее из виду. Но Любовь Андреевну сегодня фокусы заинтересовать не могут. Она следит за ними в полглаза, на «пиковую даму» она отреагировала – надо отыграть это как досаду – «ах, черт!», мол, а туза уже почти не слышит. И вот дальше Шарлотта, чтобы не дать ей уйти, показывает еще один фокус – с пледом. Но тут она допускает громадную оплошность. Это дикая бестактность – говорить в доме повешенного о веревке. Она берет плед и заявляет:

– Продается плед, кто желает покупать?

Снова это ужасное слово «продается!» Сказала, и только тогда поняла, что наделала. И все вокруг поняли эту промашку, замерли, ждут, как будет реагировать Любовь Андреевна. А та на этот раз следит за фокусом, застыв как вкопанная. Смотрит, как из-под пледа появляется Аня, затем Варя, и не реагирует на их появление. Фокус окончен, но никто не аплодирует, потому что не знает, как обнаружить свои эмоции: то ли восхищаться, то ли возмущаться, то ли уйти молча. И тогда Раневская, желая снять возникшую неловкость, обнимает Шарлотту, может быть, даже целует и словами: «Браво, Шарлотта, браво!» – прощает ее: не время сейчас обижаться. И все сразу, почувствовав облегчение, начинают аплодировать.

Сегодня репетиция поначалу не задалась. В десятый раз Петя – Олег Даль и Симеонов-Пищик – Александр Андреевич Вокач выходят на сцену, начинают свой диалог, и в десятый раз Волчек останавливает их: то Вокач «перекрыл» Даля, то ритм не тот, то осветители опоздали, то фонограмма заглушила текст.

– Еще раз, пожалуйста! – кричит Волчек. – Сосредоточиться можно, наконец?!

Очень хорош Даль. Он как будто вступил в игру на спор: в десятый(!) раз произносит свои реплики и в десятый раз делает это по-новому. Словно он решил доказать, что способен никогда не повторяться. И самое удивительное: каждая его интонация – в характере роли и режиссерского решения сцены. Далевскую игру заметили все – и Волчек, и его партнеры, следят за ним и, по-моему, тайно ждут, что он еще выдаст. Великолепный артист! Может, для продолжения его соревнования с самим собой режиссер и останавливает столько раз сцену, давая Олегу простор

для самовыражения?!

Но тут неожиданно Даль взрывается. Произнося в двадцатый раз свои реплики, он решил опереться о стол, который вдруг «поехал» под ним:

– Мария Федоровна, что это такое?! Почему стол не закреплен? Это же элементарно! Элементарный профессионализм! Актер не должен бояться реквизита!

Все, кто на сцене и в зале, поддержали возмущение. Мария Федоровна послала за монтировщиком, а в ожидании его Лиля Толмачева начала рассказывать ужасную историю о том, как однажды ее подвела бутафория.

Рассказывает она в образе Шарлотты – чуть манерно и с выразительным акцентом иностранной гувернантки – так интереснее и смешнее. Актеры там впереди, в седьмом ряду, слушают ее, улыбаясь.

– Акцент ей нужно будет снять, – говорит мне Волчек тихо. – В каждой постановке Шарлотта непременно была с акцентом! А она не немка. Родители ее умерли рано, а немка только ее воспитала, и имя, наверное, ей дала. Но всю жизнь Шарлотта среди русских, – вон у Раневской она уже 20 лет! Не акцент тут нужен, а немецкая аккуратность и русская сердобольность вместе! Она и любит всех по-русски – хочет всем помочь, но не знает как.

Монтировщик, наконец, появился и шумно закрепил стол, вогнав в его ножки десяток гвоздей.

И репетиция покатилась. Как будто для ее успеха и нужен был этот срыв Даля и многократные стуки молотка, вбивающего гвозди.

– Вчера я посмотрела «Сад» на Таганке, – сказала мне Волчек в перерыве. – То, что Эфрос сделал, эмоционально меня взволновало. Но это все не мое. Мы с ним совершенно разные люди, я не нахожу с ним точек соприкосновения. Его «Сад» – прекрасное самовыражение, но сделан он, как бы игнорируя Чехова, пробегая мимо его мыслей, монологов. Петя – Золотухин просто пробалтывает их без всякого смысла.

Я смотрела спектакль вместе с Товстоноговым. Когда мы вышли из театра, Георгий Александрович заметил:

– Я знал разных Раневских, но никогда не подозревал, что она может быть безумной. Зачем это?

Ведь таких драматургов, как Чехов, у нас немного. Хотя в конечном итоге мы с Эфросом сойдемся: его тоже волнует тема гибели интеллигенции, а не дворянства. Но сделаем это разными средствами…

После перерыва Волчек спросила актеров:

– Вы обратили внимание на чеховскую ремарку, которой он

сопровождает первое появление Раневской на балу? «Напевает лезгинку». Это в разгар бала. Там в соседнем зале оркестр играет котильон, вальс, а она наперекор оркестру напевает лезгинку. У каждого человека своя мелодия, свой внутренний ритм, меняющийся в зависимости от состояния. Лезгинка – ритм Раневской, ожидающей результата торгов.

От этого и лихорадочное:

– «Отчего так долго нет Леонида? – и впритык за этим, без всякой связи – Дуняша, предложите музыкантам чаю, и метания среди никому не нужного бала».

Волчек ищет возможность подчеркнуть зловещую нелепость этого праздника в преддверии катастрофы. На репетицию приглашен профессиональный фокусник, работающий на эстраде – Юрий Мозжухин. Режиссер попросила его придумать несколько иллюзионных трюков, способных произвести почти мистическое впечатление.

– В них должна быть чертовщина. И нельзя ли сделать какой-нибудь фокус с цветами – обязательно искусственными, чтобы их безжизненность бросались в глаза. Их должно быть много, мы засыплем ими всю сцену, как засыпают свежую могилу.

Третий день репетируются два небольших эпизода начала акта, которые займут в спектакле чуть больше пяти минут. Двенадцать часов работы на два эпизода – не слишком ли много?!

Когда же в таком случае будет готов спектакль?

Для Волчек этот акт – решающий. Камертон, от которого зависит звучание всей чеховской пьесы. Потому-то такая скрупулезность, потому-то в нарушение традиций (где она театральная последовательность в подготовке роли, которой грезят актеры кино!?) репетиции на сцене она начала именно с третьего акта, минуя и первый, и второй.

– Сейчас, – говорит режиссер, – очень важно, чтобы актеры нажили внутреннее состояние своих героев, какими они предстают в третьем акте, ощутили эту атмосферу крушения, катастрофы. Тогда можно точнее сыграть начальные акты, зная, что впереди.

Сцену разговора Раневской с Петей Волчек перенесла из дома в сад. Дома как такового в ее постановке нет. Есть эллипсообразная площадка – некое жилое пространство. Свободное, просторное ничем не стесняющее действия актеров, – нечто, напоминающее видоизмененную арену, чуть наклоненную для удобства обозрения к зрителю. Есть и просцениум, на котором размещена садовая скамейка, бревенчатый невысокий сруб колодца и деревья – у самых краев портала. Сюда, не в силах больше вынести внушающих ужас фокусов Шарлотты – с

фейерверком мертвых цветов и совершенно ритуальным, парящим в воздухе столиком, сюда, на первый план, ближе к зрителям (ближе нельзя) вбегает Раневская, а за ней и Петя.

Можно предвидеть сакраментальное:

– А как же быть с утверждением – «по Чехову»? А что же тогда «вопреки ему»?

Новация Волчек имеет аналоги в истории театра. Любители авторитетов могут не волноваться – Станиславский неоднократно (!) изменял место действия. В «Хозяйке гостиницы» Гольдони последний акт – объяснения многочисленных поклонников в любви к Мирандолине – у Станиславского происходил не в одной из комнат, где хозяйка гладила белье, а на чердаке и – страшно подумать! – на крыше. И такая перемена, по свидетельству очевидцев, дала возможность выразительнее передать авторскую мысль, явилась режиссерским ключом акта, засверкавшего каскадом комических мизансцен.

То же было и в «Женитьбе Фигаро» Бомарше в постановке Станиславского, где сама свадьба, по воле режиссера, происходила не в графских покоях, а на заднем дворе замка.

Уже пробег Раневской в сад – долгий, из глубины сцены вдоль эллипса, когда героиня, кажется, стремится убежать от самой себя – не только раскрывает ее состояние (ведь в комнатах ей «шумно, дрожит душа от каждого звука»), но и является новой, для «Вишневого сада», выразительной мизансценой. Весь разговор с Петей – в саду зазвучал иначе, чем в гостиной, где их могут услышать, куда каждую минуту могут войти. И по-особому крупно предстали смятенность и потерянность Раневской, ее несчастливая любовь, «камень на шее», сбросить который она не в силах, ее попытки найти понимание у Пети, мольба о помощи и вспышка ненависти – громкой, слепой, когда нет слов, чтобы оправдаться, и нападение становится лучшим средством защиты.

Марина Неелова и Игорь Кваша в спектакле «Вишневый сад»

После двухнедельных репетиций третий акт доведен до конца.

– Только вчерне! – говорит Волчек. – Я ставлю спектакль трижды. Сначала за столом – разбор пьесы. Затем на сцене – по актам, вернее – по складам. И наконец, набело, уже подряд – до выпуска, до премьеры. Самый трудный, самый ответственный – второй этап. Сложность тут, прежде всего, в том, что работая над эпизодом, «куском», как мы говорим, режиссер не должен

упустить целое, мысленно всегда представлять, каким будет каждый акт и весь спектакль. Иначе говоря: работая, по выражению Фирса, «враздробь», нужно внутренне ощущать образ спектакля и поверять последним сделанное. Предвижу, что на этот раз второй этап у нас затянется, и я не уложусь в срок. Но ведь это же Чехов! – бесконечно глубокий, бесконечно разноплановый и бесконечно непостижимый!..

Репетируются сцены с прихода Лопахина и до финала акта. По замыслу Волчек, Лопахин (Г. Фролов) не совершает ничего подлого: на торгах он сражался не с Раневской, а с Дериговым, его «переспорил», у него отбил имение, «прекрасней которого ничего нет на свете». Он возвращается к Раневской, смущенный своим новым положением и счастливый от одержанной победы, хочет подробно рассказать о торгах, этой битве – для него увлекательной истории! А Раневская не дает:

– Продан вишневый сад?.. Кто купил? – и, узнав, что новый хозяин Лопахин, начинает смеяться.

– Это ведь на самом деле смешно, – говорит Волчек, – но Любовь Андреевна в этом смехе находит разрядку от сумасшедшего напряжения, в котором она находилась. И вместе с тем: вот она нелепость жизни, боже, как я волновалась, считала, что и меня нужно продать вместе с садом, но кому, кто купил!?

Этот смех – нечто вроде истерики. Ситуация здесь трагикомическая, даже трагифарсовая. Но едва стихает смех, и от фарса не остается и следа. На смену приходит ясное осознание: это конец!

Лаврова репетирует вдохновенно. Сможет ли она выдержать всю роль на том высоком эмоциональном накале, что предложил режиссер?..

Эта сцена Раневской и Лопахина – высшая точка акта. После страшного лопахинского танца, последнего аккорда бала сатаны, танца, которого застывшая, онемевшая от смеха-истерики Любовь Андреевна не видит и не слышит, в ритме действия, до того нервном, учащенном, стремительном, наступает внезапный сбой. Новый хозяин удалился под звуки оркестра, веселые и щемящие одновременно, и на сцену опускается оглушительная тишина. Все гости замерли и вдруг медленно («Еще медленнее! Не торопитесь!» – требует Волчек) начинают приближаться к неподвижно сидящей Раневской, сходятся кругом, как к гробу покойника и несколько секунд стоят в безмолвии. Затем так же медленно, взявшись за руки, в каком-то странном хороводе исчезают в кулисах.

И вслед за этим, казалось бы, таким выразительным финалом акта, режиссер отваживается на неожиданный всплеск. Не знаю,

родился ли он за режиссерским столом и был плодом долгих поисков или возник спонтанно на репетиции. Создается впечатление, что сама логика развития образа Раневской (такой, какой ее увидела Волчек) неизбежно должна была привести к этому, а не иному решению. Быть может, здесь тот случай, когда герои начинают жить самостоятельно и диктовать свою волю.

На сцене остаются Любовь Андреевна и Аня. Секундная пауза, и Раневская кидается к дочери, падает перед ней на колени, плача и прося прощения, – она оставила ее нищей: в доме ничего нет, да и дома нет больше. И Аня, не сдерживая слез, произносит свой знаменитый монолог:

– Мы насадим новый сад, роскошнее этого – только теперь он начисто лишен той барабанности, которая порой сквозила в нем прежде. Теперь это слова дочери, которая не таит никакой обиды, ни в чем не винит мать, слова, лишенные малейшего признака декламации, слова признания в любви, слова, которыми стремятся утешить близкого, дорогого человека, потерявшего надежду.

Второй акт. Начало. На заднем плане Епиходов, напевая, играет на гитаре вальс, Дуняша с Яшей танцуют. На переднем, на срубе колодца – Шарлотта (Е. Миллиоти). Ее монолог – один из тех, что так и хочется назвать информационным. В нем Шарлотта сообщает (кому?), что не знает, сколько ей лет, кто ее родители и т. п.

Волчек придумала отличный ход: в руках у Шарлотты, как указывает Чехов, ружье, – режиссер заставляет его «стрелять» без промедления. Шарлотта от скуки и одиночества долго и внимательно смотрит в дуло, и мысли, которые, случается, невольно приходят при этом, вдруг пугают ее. Она быстро надевает на ствол картуз… и тут обнаруживает отдаленное сходство ружья в картузе с мужчиной. Ее фантазия, подогретая звуками гитарных переборов, рисует ситуацию: вечер, она танцует с кавалером. Оттянув ремень, как бы подчеркивая плечистость партнера, Шарлотта вальсирует и в танце рассказывает о себе, отвечая на подразумеваемые, слышимые только ею расспросы. Разговор идет с человеком, который, по подсказке Волчек, быть может, очень увлечен героиней, а может быть, даже собирается сделать ей предложение. Он – тот, кого Шарлотта не встретила в жизни, о ком может только мечтать.

Миллиоти пробует «положить» монолог на вальс. Сцена проходится раз, другой, третий. И раз от разу делается лучше.

– А вот здесь я говорю: «Хорошо» – это что, от удовольствия или тоже отвечаю на вопрос? – спрашивает актриса.

– Лучше, выгоднее для тебя продолжать диалог до конца, –

говорит Волчек. – Ну, он мог там спросить тебя: «А как вы учились?» или еще что-то. И только перед последней фразой вдруг увидишь, что обнимаешь не партнера, а держишь в руках ружье. Остановишься, оценишь и себя, и ситуацию, и скажешь: «Так хочется поговорить, а не с кем… Никого у меня нет».

Родилась интересная, выигрышная для актрисы сцена, да и одиночество Шарлотты зазвучало сильнее. Чеховская трагикомедия. Женщина, увидевшая в ружье мужчину, разве не смешна и не трагична одновременно?

Вчера репетиция застопорилась: Лавровой оказалась непонятна линия поведения ее героини.

Второй акт. Сцена Раневской, Гаева и Лопахина. Герои возвратились из города, где обедали в ресторане. Поездка утомила их, Раневская раздражена:

– Зачем так много пить, зачем так много есть, так много говорить?! Но главное напряжение ОТ другого: надо что-то делать, Лопахин ждет ответа, а Гаев отделывается ничего не значащими репликами.

Положение критическое, денег нет и не будет, надеяться на ярославскую бабушку нечего, сад надо продавать, но никто не может решиться на это. Любовь Андреевна ждет, что об этом скажет брат, а он не хочет ничего предпринимать – решать, как он полагает, за сестру:

– Ты же растратила имение, не спрашивала меня об этом, когда все продавала: дачу в Ментоне под Парижем и так далее, дала себя обобрать любовнику. Нельзя же всерьез говорить, что я проел имение на леденцах, – это абсурд! – Отсюда острота ситуации и напряженность сцены.

В ней есть предчувствие того неизбежного, резкого разговора брата с сестрой, когда будут поставлены все точки над «и», может быть, даже предчувствие скандала – ведь Раневская прекрасно знает, в чем обвиняет ее об Гаев, о них, наверняка, говорят вокруг.

Объяснив все это, Волчек добавила:

– Здесь есть еще один, очень важный для меня аспект: наш спектакль об интеллигенции, но, сочувствуя и сострадая ей, мы не можем не видеть и свойственных ей черт, вызывающих чувство протеста. Это касается и сегодняшней интеллигенции тоже. К примеру: человек может отказаться от своих принципов, даже предать их, но хочет, чтобы его отступничество выглядело не как самостоятельное решение, а действие, совершенное по чьему-то принуждению, чтобы потом, каясь и мучаясь, сказать: «Меня вынудили».

В этой сцене Любовь Андреевна в сходном положении.

Внутренне она готова принять предложение Лопахина, но хотела бы сделать это чужими руками, ждет, что кто-то другой произнесет вслух то, с чем она уже согласилась.

– Дачи и дачники – это так пошло! – декларирует она, напоминая о своих исходных позициях и, в то же время, надеясь, что Гаев возразит:

– Но, Люба, у нас нет другого выхода! – и тогда можно будет снять с себя ответственность. К ее сожалению, этого не происходит, Гаев, услышав ее декларацию, мгновенно откликается:

– Совершенно с тобой согласен! – то есть, тоже уходит от решения и тем вызывает досаду и раздражение сестры…

После такого детального разъяснения сцена, казалось бы, должна «покатиться», как по накатанным рельсам, но актриса не находила нужного тона, игнорировала замечания режиссера. Порой это выглядело труднообъяснимым вызовом – она делала нечто, прямо противоположное замыслу постановщика. С грехом пополам сцена дошла до конца.

– Не будем сейчас останавливаться, – сказала Волчек, словно ничего не заметив. – У нас осталось полчаса – дойдем до финала: мне важно развести монолог Пети, наметить, кто, когда и на какую реплику входит в дом, куда идет, где постоит или присядет и так далее. А завтра снова займемся началом второго акта и перейдем к четвертому.

Ольга Дроздова в роли Шарлотты Ивановны в спектакле «Вишневый сад»

И вот сегодня, как только на сцене появилась Раневская, вернувшись из ресторана, и Лопахин стал требовать ответа, одно только слово «да» или «нет», Лаврова остановилась:

– Не могу, ничего здесь не понимаю! Так репетировать невозможно!

– Что ты не понимаешь? – спрашивает Волчек со своего места.

Прикрыв ладонью глаза от света, Лаврова заглянула в зал и

сказала жестко:

– Я же уже говорила, что мне не понятна здесь режиссерская схема! Она не ложится на текст Чехова.

Волчек подошла к рампе.

– Объясняю еще раз, – начала она размеренно, спокойно, как втолковывают урок. – Раневская встревожена и раздражена: ресторан был паршивый, обед – невкусный, Гаев много ел и пил, говорил с половыми о декадентах, а ответа Лопахину не дал.

Ты ждешь этого ответа от брата, не хочешь, чтобы Лопахин ушел ни с чем – оттягивать уже нельзя, это же ясно! Ведь живешь в долг – денег ни копья, Варя в людской кормит одним горохом и молочным супом…

– Ну и что же? – перебивает Лаврова. – Я не понимаю, что я должна здесь делать!

– Показать?

– Ты же актриса – покажи, может, хоть тогда можно будет разобраться.

– Я сейчас не актриса, а режиссер, – Волчек идет на сцену. – Это режиссерский показ: если актеру непонятно – режиссер показывает.

Галина начинает сцену, выразительно обозначая реакции Раневской, ее положение «меж двух огней» – Лопахиным и Гаевым, показывает, как это обычно делают режиссеры, чуть преувеличенно, повышая на градус эмоции.

– Так смотри же! – бросает она Лавровой, уставившейся в пол.

– Я смотрю, – утверждает та.

– Но не туда! – Волчек пытается сдержаться и продолжает показ. – Ты должна держать под прицелом и Гаева, и Лопахина – они оба нужны тебе, ни на секунду не упускай их из виду. Ты не можешь позволить брату ускользнуть от решающего разговора.

Вот он захотел пойти сыграть на бильярде – останови его решительно:

– Куда? Останься!

– Там нет такого текста! – взрывается Лаврова. – Нет у Чехова ничего этого!

– Какая там реплика? – спрашивает Волчек, стараясь сохранить спокойствие.

– Успеешь! – кричит ассистент из зала.

– Вот! Это и есть ее «Останься»: он хочет уйти, а ты ему: «Успеешь!» – останавливаешь его, он тебе нужен. Понятно?

– Нет! – в тоне актрисы вызов. – Ничего здесь непонятно!

– Объяснить? – спрашивает Волчек.

– Когда режиссерская схема противоречит тексту, никто не

сможет ничего ни объяснить, ни показать!

– Я же показываю! Что здесь не ясно?

Лаврова молчит, в глазах слезы.

– Давайте покажу еще раз, – предлагает Волчек. Ее желание не допустить срыва репетиции, добиться результата настолько велико, что она готова объяснять хоть сто раз. И она снова проигрывает сцену, на ходу давая мотивировки каждому движению, взгляду, слову Раневской.

Актеры уходят за кулисы, затем появляются на реплику Яши. Лаврова нервничает, у нее дрожит колено, она трет лоб, но ничего из того, что предложил режиссер, не делает.

– Таня, мы же репетируем, а не просто проходим текст, – звучит из зала.

– Ну не могу я, не получается у меня! – почти кричит актриса. – Пусть попробует Настя. – И уходит за кулисы, кинув на ходу: – Приношу свои извинения…

Пауза. Волчек подавлена таким оборотом, но сдаваться не хочет:

– Ну что же, жаль, – план репетиции сорван, устроим перерыв на десять минут. После перерыва пройдем второй акт с Вертинской. Четвертый акт сегодня трогать не будем – перенесем на завтра.

Почему Лаврова не приняла режиссерской трактовки?

Когда Волчек попросила актрису объяснить, как та понимает сцену, предложила «друг друга убеждать», Лаврова сказала только, что, по ее мнению, Раневская не может быть такой деятельной.

– Наверное, тебе не нравится, что я пытаюсь создать в этой сцене неприятную, жесткую ситуацию? – спрашивает Галина. – Конечно, интеллигентские вздохи играть легче.

– Режиссеру часто приходится сталкиваться с таким понятием – традиция восприятия, – говорила Волчек позже. – Чеховский Фирс – ее воплощение! Он часто вспоминает, как было раньше, для него ушедший мир прекрасен – там и вишню по-особому сушили – теперь никто не знает – как, там и генералы на балах танцевали, там и пороли, но за дело. А теперь вот Лопахин разговаривает с господами! Фирс не может признать это, для него Лопахин остался крепостным, в нем он чувствует опасность, и корни этой опасности в том, что поведение Лопахина противоречит Фирсовской традиции восприятия.

Кстати, мне бы хотелось, чтобы в спектакле подобная традиция восприятия сохранилась у всех действующих лиц по отношению к Раневской, которую все они должны по – прежнему хозяйкой, человеком, от которого все зависят.

Ну, так, как это бывает, когда сегодня приходит в наш театр Ефремов, – он ведь уже гость, а мы воспринимаем его как главного режиссера, не можем иначе.

Традиция восприятия меньше всего свойственна самой Волчек. Она не склонна к созерцательности, ее натура деятельна. Не отражается ли это на трактовке «Вишневого сада»? Не оттого ли в спектакле нет нейтральных созерцательных сцен?

В том же втором акте монолог Раневской «Мои грехи» она переводит из интимного признания в обвинение, которое Любовь Андреевна предъявляет Гаеву, – предъявляет впрямую, переходя в активное наступление, не боясь скандала.

– Мои грехи?! – эти появившиеся по воле режиссера вопросительные и восклицательные знаки придают монологу новую тональность. – Вы меня обвиняете, а разве я виновата?! Да ведь я… Да ведь со мной вот как было! Да как же можно так говорить после всего этого! Возмущение вместо самоанализа, обвинительная речь вместо смиренной жалобы на несчастную судьбу и не сложиавшуюся жизнь.

Волчек рассказала анекдот, быть может, родившийся в ее родном театре. Первоначально, якобы, она собиралась не только поставить «Вишневый сад», но и попробовать себя в главной роли. И вот, мол, как-то поздней ночью ей позвонила Фаина Георгиевна Раневская:

– Галя, я только что узнала, что вы собираетесь сыграть Раневскую. Немедленно откажитесь от этого – ваша героиня продаст вишневый сад в первом же акте!

– Я знаю, меня будут упрекать: «Разве это чеховские герои?!» – говорила Волчек. – Да, у меня спор Гаева и Раневской – почти склока, чуть ли не кухонный скандал, Я против так называемой чеховской рассопленности, театрального чеховского стандарта…

По существу, я смотрю удивительный спектакль; Волчек ставит «Вишневый сад». Это увлекательнее любого детектива, ибо здесь действительно никто не знает, что будет дальше. Спектакль сегодняшний настолько, что о его действии нельзя сказать «это было», но только «это есть».

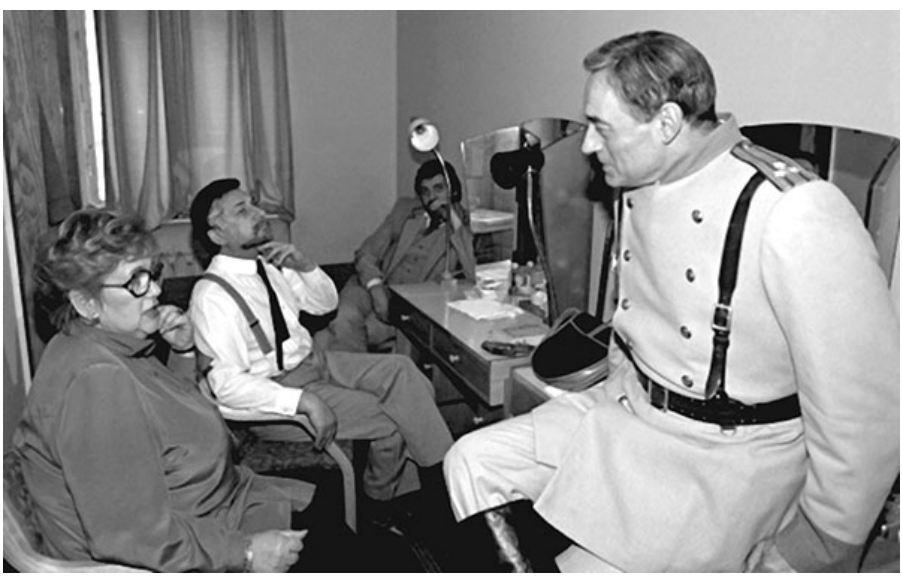
Все, что происходит в нем, совпадает с реальным течением времени, и есть сама реальность. Если хотите, это прекрасный образец документального репортажа, который являет собой не пресловутый «поток жизни», а действие, целенаправленное и конечное: ставится и должен быть поставлен «Вишневый сад».

Этот не предназначенный для публики спектакль не исчерпывается пьесой Чехова, хотя и предполагает знакомство с нею. Чем это знакомство будет глубже, чем больше вам удастся

узнать об истории постановок пьесы, вариантах ее прочтения, тем неожиданнее и увлекательнее происходящее на сцене: на ваших глазах будет рушиться традиционное представление о классических решениях, вы станете свидетелем, как на сценических подмостках рождается то, о чем можно было только смутно догадываться или не догадываться вовсе.

Значительность этого необычного спектакля определяется в первую очередь не материалом пьесы, а режиссером, главным действующим лицом этого «действа». Все зависит от фантазии постановщика, его творческой напряженности, наполненности. И возникает тот импульс, что заряжает актеров, обусловливает неожиданные повороты, конфликты, радость находок и безрадостность неудач.

Одна из самых привлекательных сторон этого – редкая возможность увидеть, как слово произнесенное становится делом, как сказанное обретает плоть человеческого характера, как удается «безличное – вочеловечить, несбывшееся – воплотить».



Обсуждение творческих планов в театре «Современник». Слева направо: главный режиссер театра Галина Волчек и ведущие актеры Игорь Кваша и Валентин Гафт

Удивительный спектакль, о самой природе которого можно было бы написать много. Вечно новый и неизведанный. Воплощающий в себе все существующие жанры от фарса до драмы, от водевиля до холодящего душу триллера. Его действующие лица – люди, по профессии актеры. Люди разной степени одаренности, со своими настроениями, капризами, своим

представлением о мире и месте в нем, взаимоотношениями с собратьями и режиссером, – все это бесконечно разнообразно, движется, изменяется и органично входит в этот спектакль под названием: «Волчек ставит «Вишневый сад».

Перед началом репетиции четвертого акта беседа режиссера:

– Мы с вами прошли вчерне два акта. Если попытаться определить главную тему каждого из них, обозначить основное действие, то, пожалуй, второй акт это – пустые хлопоты. Уже ясно, что необходимо срочно принимать решение, и хотя до торгов осталось меньше месяца, еще можно что-то сделать. Все хлопочут, но все впустую.

Третий акт – предчувствие надвигающейся катастрофы и одновременно надежда неизвестно на что, которая еще живет в героях. В их почти мистическом стремлении убежать от самих себя – есть еще какая-то энергия.

Четвертый акт – воздух выпущен, надеяться не на что, заколачивают гроб. На похоронах это самый страшный момент. Когда с покойником прощаются, видят его, все еще кажется – можно что-то сделать, а вдруг это летаргический сон, вдруг есть средство для воскрешения? Но вот глухие удары молотками, и все кончено. Почему же родственники не хотят уезжать с кладбища, а в первые дни после похорон испытывают непреодолимое желание ездить на могилу чуть ли не ежедневно? Они не могут привыкнуть к мысли, что близкого человека нет, – осознать эту истину страшно.

В четвертом акте для Раневской, Гаева, Ани, Вари, Шарлотты их дом уже не их. И не потому, что он продан, а потому, что умер. Отсюда нежелание общаться с Лопахиным – он причастен к смерти, и нельзя, чтобы он был причастен к общему горю. Отсюда и особое состояние: они уезжают, не уезжая, – не могут расстаться с вишневым садом, оттягивают отъезд. Для них оторваться от дома – заколотить крышку. И даже в последние минуты отъезда, когда ясно, что все кончено, они не могут свыкнуться с мыслью, что что-то близкое, очень важное и дорогое, без чего немыслимо их существование, ушло из жизни.

Очевидно: новаторство Волчек (одно из его проявлений) – в том, что она сумела ликвидировать «одиночество в толпе» каждого из героев «Вишневого сада». Постулат «они говорят каждый для себя и не слышат друг друга» она подвергла сомнению и установила меж персонажами, считавшимися навек разъединенными, связи новые, внутренние, многовалентные.

Считалось, что между героями Чехова нет столкновений, это не чеховский термин даже, – соприкосновение и только, ничего больше! Ну, например, сцена Лопахина и Вари из четвертого акта.

Тонкий и наблюдательный критик М. Туровская пишет: «Лопахин остается наедине с Варей, чтобы сделать ей предложение, а вместо этого оба они отделываются несущественными пустяками и, как ни в чем не бывало, расходятся в разные стороны».

У Волчек все это по-иному. «Монашка» Варя, над благолепием которой постоянно иронизирует Петя, по замыслу режиссера, в этой сцене, может быть, впервые в жизни почувствовала себя женщиной. Ведь Любовь Андреевна услыхала от Лопахина слова, что равносильны испрошению родительского благословения, теперь осталось лишь сообщить обо всем избраннице. Варя – Г. Соколова почти выбегает на сцену (только что Раневская там, в бильярдной, сказал ей:

– Иди скорей! Все решено – он просил твоей руки!).

Радостная, понимая его смущение, она приходит к нему на помощь: делает вид, что не знает, зачем ее пригласили сюда, ищет что-то, якобы забытое в вещах, ожидает, что вот-вот он все скажет, оценивает каждую его фразу, как прелюдию к главному – к предложению. И Лопахин видит эту радостную игру и сам вступает в нее, наблюдая за тем, как Варя по-своему, неловко и неумело, заигрывает с ним.

– Да, жизнь в этом доме кончилась… больше уже не будет… – весело, чуть ли не со смехом соглашается она, ожидая, что следующая реплика – его – прозвучит как «теперь начнется новая жизнь – наша с вами» или что-либо в этом роде.

Но в Лопахине вдруг что-то сломалось, и Варя, пристально взглянув на него – в глаза, которые он тут же отводит в сторону, мгновенно чувствует эту перемену, и при его словах:

– Только что вот холодно… Градуса три мороза, – понимает, что предложения не будет. Радость сходит с нее, как краска после дождя. И, еще до внезапного ухода Лопахина (ухода? – по Волчек – скорее побега!), она каменеет, а оставшись одна, упадет, подкошенная горем, стукнет кулаками по полу («не в злобе, в отчаянии – жизни больше не будет!» – говорит Волчек), уткнется в баул и разрыдается, но не в голос – молча, боясь обнаружить свои страдания, и тотчас возьмет себя в руки, когда войдет Раневская и, поняв все, скажет:

– Надо ехать.

Вот вам и «несущественные пустяки»!

При таком переосмыслении самого принципа общения чеховских персонажей последние не стали менее одинокими. Скорее всего – наоборот. Одиночество – по Волчек – не в том, что тебя не слышат, а в том, что тебя слышат, но не понимают. А порой и страшнее: слышат, понимают, но и полшага не делают, чтобы прийти тебе на помощь. Одиночество чеховских героев,

считает Волчек, не назовешь гордым, скорее – горьким.

Репетируется первый акт.

– Мне представлялось необходимым дойти до конца, а затем вернуться к началу, – говорит Волчек. – Теперь наступил момент, когда и к первому акту можно подойти осознанно.

Весь первый акт – бессмысленность, нелепость приезда Раневской для всех. И для нее тоже. Нелепость эту можно и нужно понять, но сыграть ее сложно. Здесь опять придется говорить о драматургии состояния.

Смотрите, что происходит в этом акте. Раневская приехала радостно возбужденная, она хочет верить, что здесь в родном доме найдет счастье, но предощущение краха уже висит в воздухе. Вроде бы еще можно надеяться на спасение, выход еще есть, но никто ничего не делает. И оттого тревога начинает проникать во все поры. Обстоятельства заставляют героев ощутить это кожей – все вместе, в сплетении – и тревогу, и пустые мечты, и уходящее безвозвратно время, которого у них остается так немного – две минуты до атомной бомбы, конца света. И даже если они улыбаются, стараются быть веселыми, а кто-то еще хочет успеть урвать кусочек счастья, угрозу своему существованию они внутренне ощущают как неотвратимость.

Можно к этому акту подойти и чуть иначе, если вам будет так удобнее. В нем есть интрига, что ли: приезжает хозяйка, все встречают ее как спасительницу, она-то предпримет меры. Ее встречают с этим и брат, и Варя, и Фирс, и даже Симеонов-Пищик, который надеется у нее подзанять деньжат. А она? Она говорит о чем угодно, только не о деле, всеми способами уходит от ответа на главный вопрос, что будет с садом, что дальше. Ну, так же, как если бы вы все встретили меня на вокзале, зная, что театр может быть закрыт и я что-то привезла – какое-то решение, способное нас спасти. Никто впрямую меня не спрашивает: «Что?», но это «что» все время подспудно существует – в разговоре, в глазах, в настроении. А я знаю, что театру наверняка конец, но не могу сказать об этом, потому что тоже надеюсь – что-то еще можно сделать. Я только никому не могу сказать: на меня рассчитывать нечего, и оттого я кидаюсь к Ане

– Как ты хорошо выглядишь! – А ей сейчас только и до того, как она выглядит, она другое ждет, но, когда человек уходит от прямого разговора, он всегда ищет прикрытия:

– Ой, моя милая детская! – Не могу сидеть на месте – вдруг срываюсь и бегу в розовую, фиолетовую или еще куда-то.

Но вопрос остается, от него не убежишь. Вот этот вопрос (Волчек рисует в воздухе гигантский вопросительный знак) и должен быть во всем первом акте, должен ощущаться.

Наконец, Волчек начала «третий этап» – ставит спектакль уже подряд, акт за актом.

Как-то в перерыве она говорит с художником – П. Кирилловым:

«Я произвожу впечатление сильной, и мне это часто говорят или думают, что раз она занимает такое положение, она руководитель, – значит железобетонная. Мне много раз говорили: “Железная леди наша!” Из тех, кто меня мало знает…» (Галина Волчек)

– Чем ближе спектакль к завершению, тем становится яснее, что декоративное решение его нуждается в пересмотре. В эскизе был какой-то простор, была бескрайность, в которой ощущалось одиночество героев. Сейчас на сцене ничего этого нет. Ужасная мебель – низкие, тяжелые кресла, неподъемный, вросший в паркет стол, что за двери – широкие приземистые, откуда взялись такие качели с мощными опорами-бревнами?! Все это заземляет спектакль, а нужен почти «сюр», где странно переплетается реальность и сдвинутость, как у Чехова – трагедия с юмором, фарс с драмой.

Художник оправдывается – ничего не готово, он пользовался тем, что оказалось под руками.

– Но надо же делать что-то, надо же работать! – в сердцах восклицает Волчек, почти цитируя Чехова.

Сегодня сцена преобразилась. Правда, приземистые качели

еще стоят.

– Нужны другие, – требует Волчек, – высокие, как виселица, – но появились новые, странноватые двери, которые на фоне голубизны кажутся гигантскими. Кириллов подчеркнул перспективу, перегруппировав деревья, – на первый план попали самые высокие, на задний – низкие, которые воспринимаются из зала не маленькими, а большими, но расположенными далеко.

От перестановки слагаемых изменилась сумма – это возможно в театре, появился простор, увеличилась глубина, и сад заиграл.

У Чехова сад – только за окнами. В «Современнике» нет ни окон, ни стен, – сад весь на виду. Он открыт зрителям, поражая своей хрупкой, утонченной красотой. Сад, что беззащитен.

Петя в одном из вариантов пьесы назвал его «страшным».

По Волчек, сад, от которого глаз не отвести, для героев спектакля не однозначен. И оттого в монологе Раневской «О, мое детство, чистота моя!» – боль, горечь, бессилие и чуть ли не ненависть. Этот роскошный сад остался таким же чистым, как и десять, и двадцать лет назад, ничто его не коснулось, и жизнь Раневской настолько противоречит его былой безмятежности, что Любовь Андреевна пытается не замечать пышного цветения сада, хотела бы вовсе не видеть его, постылого и родного. Сад – символ красоты, которая обречена, неизбежно будет перемелена наступающим временем, сад – напоминание о жизни, которая уходит безвозвратно, сохранить которую невозможно! Потому что чудес нет, и топор занесут над последним островком красоты.

Самое важное, по мнению режиссера, чтобы во всех разговорах о саде не появилось выспренности, торжественной ходульности, чтобы и любовь, и ненависть здесь чувствовались в обычных, произносимых почти буднично словах. И если кто-либо из актеров вдруг впадает в восторженно-приподнятый тон, из зала несется:

– Не надо красивой патетики! Не страдай! Говори о саде проще – тебе не до позы – речь идет о твоей жизни!..

Первый прогон спектакля. Уже в костюмах, выполненных по эскизам Вячеслава Зайцева. Когда актеры надели свои туалеты – иначе их не назовешь – и выстроились на просцениуме – случился элегантнейший парад мод изысканного дома моделей начала века.

– У меня такие туалеты, – заметила Толмачева, – что, боюсь, никто в зрительном зале не поверит, будто моя героиня нищая и ее почти выбрасывают на улицу!

Безусловно, костюмы Зайцева не из жизни. Все герои

спектакля обряжены так, как на самом деле, разумеется, не одевались. А если нечто подобное и присутствовало, например, в гардеробе Раневской, то не могло быть столь стерильным, каким оно предстает, скажем, в начале спектакля, – когда героиня появляется на сцене после долгой дороги в первом классе дореволюционного поезда, шипящего, дымящего, коптящего, когда и вагоны свечами или керосиновыми лампами освещались!

Волчек освободила своих героев от бытовой достоверности. Костюм каждого персонажа ее спектакля не выдержал бы элементарной проверки бытом и для такой проверки не предназначен. Каждый костюм – вызов быту, его противоположность.

– Для паники оснований нет, – сказала Волчек сегодня, начиная обсуждение очередного прогона. – Все нащупано верно, но работать придется еще много, чтобы передать ту атмосферу, о которой мы столько говорили. Вам надо настраиваться на спектакль, как музыканты настраивают свои инструменты. В день спектакля вы должны стать эгоистами в хорошем смысле слова: не тревожить себя мелочами, сохранить в себе ощущение доброты…

Перешли к так называемым замечаниям – длиннейшему, в два десятка страниц, перечню актерских неточностей, накладок, ошибок – своеобразным постраничным «вопросам» редактора, который на полях рукописи отмечает огрехи автора, а порой и свои тоже.

Какой по счету этот перечень? Отчего он так разбух? Казалось бы, чем спектакль ближе к премьере, чем больше его готовность, тем замечаний должно быть меньше. Увы, театр – не издательство, и здесь эта пропорция не подтверждается практикой. На каждом прогоне, во время действия Волчек, не отрывая глаз от сцены, тихо шепчет что-то ассистенту, а тот пишет, пишет…

Иногда эти претензии незначительны, но без них не было бы той самой шлифовки, которая не кончается и после премьеры. И тут актер, как школьник на экзамене, – всякий раз получает оценку. Позднее ее дадут зрители, критика. Сейчас, на прогонах, единственный экзаменатор, стремящийся помочь и подсказать, заинтересованный только в отличном результате, – режиссер.

– Мне бы хотелось, чтобы вы не забывали еще вот что, – продолжает Волчек. – Я говорю о стилистике спектакля. Вам кажется, что если вы пошли чуть-чуть не туда, нечетко выполнили мизансцену – ничего страшного не произойдет. Но оно происходит – разрушается атмосфера спектакля, о которой мы

столько печемся. «Вишневый сад» – наиболее символическая пьеса Чехова, в ней внешние проявления состояния героев иные, чем те, с которыми вам приходилось сталкиваться прежде: не надо никого хватать руками, энергично ласкать, если хочешь выказать любовь. Мельтешение этому спектаклю противопоказано. Вы должны почувствовать вкус к крупности. Крупности взгляда, крупности общения.

Сейчас, когда буду говорить о некоторых конкретных замечаниях, постараюсь пояснить это.

Шарлотта очень хорошо отвлекла всех фокусом с собачкой, но ей надо больше брать внимание на себя, а для этого необходимо всем отыграть шарлоттин трюк – все ведь понимают, что с Раневской происходит что-то неладное; она так внезапно прервала разговор и убежала в свою комнату. Так оцените же такт Шарлотты, попытавшейся своим фокусом снять неловкость.

Симеонову-Пищику нужно выразительнее провести свой номер с глотанием всех пилюль сразу. Сейчас необычность его поступка проходит почти незаметно.

Я была тут недавно в гостях у интеллигентных людей – они приезжали с Ташкентского телевидения. В комнате расстелили ковер, предложили на него сесть, в центре – чан с дымящимся пловом. И вот хозяин торжественно поднимает стакан с вином – «За ваше здоровье!». Выпивает до дна, смотрит на меня, – ждет, когда я перенесу все внимание на него и… начинает есть стакан. На самом деле! Он ел стакан, демонстрируя великолепный фокус. Он приготовил его, выждал нужный момент и тогда подал, как на ладони. Все это и должно быть у Пищика. Его глотание пилюль – настоящий аттракцион!

(Рассказ о пожирателе стекла вызывает бурную реакцию у актеров. Все начинают оживленно обсуждать:

– На самом деле съел? Наверное, только сделал вид! А может быть, тут просто гипноз?)

– Тише! Тише! – долго успокаивает Волчек расшалившихся актеров. Продолжает: Раневской: ни в коем случае не переходить в голос.

Страсть должна быть, но не крик. Крик делает ее злой, необаятельной, а это против роли.

Ане не надо искать никаких бытовых оправданий для матери в той сцене, где Гаев говорит, что Раневская порочна.

Все, что сейчас Аня делает, – вошла внезапно, мол, хотела идти в свою комнату, а потом, услышала голос дяди, прислушалась, остановилась и т. д. – совершенно не нужно, это как раз те самые бытовизмы, что совсем из другой оперы. А нужно одно – услышать, как дядя уничтожает мать и застыть от ужаса,

застыть пораженной. Крупно это надо сделать.

Теперь о финальном выходе. Наша финальная шеренга – символична. Но символ играть нельзя. Что же здесь можно сделать, чтобы она таковой стала? Давайте разберемся.

Вы прощаетесь с садом, но как? Можно же по-разному это делать. Вот я прощаюсь, например, с нашим театром: его закрывают, я пришла в зал в последний раз. Тут я могу оглядеть партер, балкон, сцену, не видя никаких деталей, в минуты прощания, обвожу взглядом зал вообще. А могу начать рассматривать детали: вон на балконе деревянные перила, вон какая люстра из квадратных пластинок, могу заглянуть под кресло – какое там крепление и т. д.

Сцена из спектакля «Вишневый сад»

Вы входите в финале в сад и начинаете щупать деревья, кто-то заглядывает в колодец, как будто что-то там потерял, кто-то ковырнул землю носком туфли. А нужно другое. Нужен последний взгляд на мир, долгий, внимательный, крупный – другого не будет. Это, как перед операцией, когда уже начинает действовать наркоз, – видишь все и понимаешь, что восприятие начинает прерываться – в следующее мгновение ты уже не сможешь осознать окружающее. Вот таким последним взглядом вы и должны окинуть в финале сад. Скорее не сад, а мир, из которого вы уходите навсегда. Поэтому и выход ваш должен быть совсем иным: вы идете, ни до чего не дотрагиваясь, почти не касаясь земли, двигаетесь, как тени, – все это должно

производить впечатление нереальности.

И вообще, вернусь к тому, с чего я начала: не нужно никаких бытовых оправданий во всем спектакле. Для меня играть «бытово» – значит потерять то состояние, в котором я нахожусь. Например, Шарлотта при разговоре с ружьем должна быть вся поглощена своим рассказом, она сообщает только часть того, что хотела бы поведать воображаемому партнеру. А если быт, то сразу возникает фальшь – женщина разговаривает с ружьем, это же глупо! Это относится ко всем вашим выходам, переходам: если их оправдывать бытовыми деталями, они сразу становятся ходульными и входят в противоречие с общим стилистическим решением спектакля.

Чем больше смотришь спектакль Волчек, тем больше убеждаешься, насколько по-новому смогла прочесть она Чехова. И,самое удивительное: новизна эта кажется закономерной и самоочевидной. Ну, к примеру, критики утверждали, что персонажи Чехова не слышат друг друга, уподобляя их глуховатому Фирсу, действительно нередко отвечающему невпопад и при таком раскладе становящемуся фигурой символической.

Спектакль Волчек открыл иное: режиссеру удалось обнаружить в чеховской драматургии то, что было глубоко спрятано. Волчек показала, что некоммуникабельность героев Чехова не в том, что они глухи друг к другу. Природа ее иная. Герои Чехова, по Волчек, часто говорят «вместо», они не хотят быть назойливыми или явно обнаружить свои намерения. Такая манера общения оставляет собеседнику зазор: можно понять сказанное, а можно сделать вид, будто бы не понял, то есть, внял словам, а не отреагировал на них, заговорил о другом, не желая по тем или иным причинам дать ответ или задуматься над услышанным.

Чехов всегда ищет точное эмоциональное состояние героя, которое придает сказанному им неоднозначный смысл. Любимая «подсказка» режиссера актеру:

– Ну, хотел сказать это, а не нашел слов, ушел в себя и произнес фразу, зная, что дело вовсе не в ней.

Однозначность противоречила режиссерской трактовке основных персонажей спектакля. Режиссер, не дописывая факты их биографии, изменил способ их повседневного существования.

Недавно я был свидетелем спора двух тетроведов. Из их слов получалось, что режиссер «Вишневого сада» воплощает образ спектакля с помощью сценографа.

Мне вспомнилась одна знаменитая актриса, которая на вопрос, что она думает об образе спектакля, ответила:

– Не ломайте голову! Пойдите в театр, посмотрите представление, и если на следующий день, закрыв глаза, вы увидите что-то, значит, образ спектакля есть. Не увидите – не напрягайтесь: образ спектакля – вещь не столь уж распространенная!

Как же это «что-то» определить словами? Да и нужно ли? Нужно ли подгонять все многообразие режиссерского видения Волчек под одну, пусть самую ясную формулу? И возможна ли она, единственная?

Образ «Вишневого сада»? Сам сад, воздушный, белый, с зябнущими на холоде белыми ветками деревьев? Ничуть. Образное решение вовсе не обязано совпадать с декорационным. Характер спектакля Волчек в одной сцене – той самой финальной «линеечке», в фигурах героев, последний раз взглянувших на мир и медленно растворяющихся в темноте-небытие. Каждый персонаж «линеечки» живет на протяжении всей пьесы с предощущением неизбежности этого финала. В финале это предощущение обретает силу зрительно-эмоционального образа.

Постановка была хорошо принята критикой, не очень многочисленной. Но те, кто ждал от Волчек ребуса, сетовали на ясность спектакля.

– Как вы относитесь к критике? – спрашиваю Алису Фрейндлих, разгримировывающуюся в одной из уборных «Современника».

– Когда слишком хвалят или ругают, считаю, что преувеличивают, – устало улыбается актриса и добавляет: – А если говорить всерьез, – хорошей считаю ту, что ведет серьезный разговор, вне зависимости от оценок.

Сегодня, два года спустя после премьеры, Алиса Бруновна сыграла Раневскую в волчековской постановке. Сыграла так, что ее дебют стал событием.

Так уж случилось, что «Вишневый сад» к марту 1979 года оказался без героини – обе исполнительницы Раневской ушли из театра. И тогда Галина обратилась к Фрейндлих, в ту пору актрисе Ленинградского театра имени Ленсовета.

Алиса Фрейндлих должна была войти в готовый спектакль. Режиссер понимал сложность такого ввода. Главная же трудность заключалась в ином: у себя в Ленинграде актриса играла Раневскую, в спектакле, не имеющем ничего общего с «современниковским». Фрейндлих приглашалась в московский спектакль не как гастролерша, призванная продемонстрировать готовую роль, сделанную в другом городе. Ей предстояло сыграть Раневскую из «Вишневого сада» Волчек.

– Постойте, – останавливалась Алиса Бруновна на

репетиции. – Я не знаю текста. Как там, подайте мне реплику!

Текст актриса знала превосходно, но, когда в реплику вкладывается иной смысл, – нарушаются привычные связи, и знакомые, казалось бы, прочно отложившиеся в памяти слова вдруг становятся неузнаваемыми. Помочь актрисе сформировать в себе другую Раневскую, чтобы играть попеременно в Москве – одну, в Ленинграде – другую, – не знаю, приходилось ли сталкиваться режиссеру и исполнителю с подобной сверхзадачей?

И решить ее предстояло в минимальный срок: родной театр дал актрисе недельный отпуск – в него нужно было уместить и репетиции, и дебютные спектакли.

Волчек репетировала с Фрейндлих – один на один – два дня, точнее двое суток, с единственным перерывом на сон. Даже после того, как Галина проиграла Алисе всю роль в своем режиссерском прочтении, а актриса прошла новые для нее монологи, перерыва не наступало, – разговоры продолжались за обедом, ужином, завтраком. Двое суток актриса и режиссер не выходили из дома, не отвечали на телефонные звонки, не признавали никаких срочных дел, боясь хотя бы на несколько минут отвлечься от роли.

Репетиция «Вишневого сада». Атмосфера праздничная.

И вдруг в радостно-возбужденный тон Фрейндлих вносит иную ноту. Она говорит тихо, почти без интонаций, иногда смущается и опускает глаза, вроде бы рассматривая инкрустации стола, возле которого сидит, и, не прекращая своего рассказа, чуть касается причудливого узора пальцами:

– Вчера я сказала вам, что буду считать себя счастливой, если не испорчу ваш спектакль. Сейчас я хочу поблагодарить Галину Борисовну за приглашение на Раневскую. Сыграть в вашем театре я мечтала давно. Однако на этот раз дело не просто в исполнении желаний.

Очевидно, некоторым из вас знакомо ощущение, которое я испытывала последнее время – несколько месяцев, может быть, даже чуть больше. Это кризис, который с возрастом преодолевается труднее: потеря вкуса к профессии. Все, что со мной происходило на сцене, воспринималось как запланированное заранее – реакции партнеров, мои, зрителей. Мне было наперед известно, что я могу сыграть и как сыграю ту или иную роль, как она будет встречена.

Галина Борисовна смогла вывести меня из этого кризиса, пригласив в ваш «Вишневый сад». Очевидно, сказалась и оригинальность ее постановки, и необычность трактовки Раневской, и сложность задач, вставших предо мной, но вчера произошло чудо: я почувствовала себя новичком, я вновь

испытала сладость страха, когда все в первый раз, когда не знаешь, что будешь делать после фразы, которую говоришь, и решение принимаешь в тот момент, когда нужно начинать действовать, я вновь жила с радостным ощущением творчества.

Почувствовать себя начинающей актрисой – великое чудо. Настает время, когда без этого чуда работа, которой ты вроде отдаешь всю себя, теряет всякий смысл. Это как при игре в фишки: идешь вперед, отсчитываешь квадратики, но вот попадаешь на квадратик, с которого, по правилам игры, возвращаешься чуть ли не к самому началу, – это необходимо, если хочешь, чтобы игра продолжалась. Я благодарю Галину Борисовну за то, что она дала мне возможность снова испытать ту сладкую горечь новизны, то волнение, за которое мы все любим свою профессию.

«Главное для меня в Галиной режиссуре – она знает то, что нужно знать каждому постановщику плюс нечто другое. Она умеет определить задачу роли, сделать ее понятной именно вам». (Алиса Фрейндлих)

Я благодарна Волчек также за то, что она разрушила во мне комплекс неприятия чужой режиссуры. Долгие годы все мои роли я готовила с одним режиссером – Игорем Владимировым, и у меня появилось твердое опасение, что ни с кем другим работать не смогу. Галина Борисовна сняла мои страхи: ее манера увлекла меня не только новизной, но и тонким пониманием самой природы актерского творчества. Это не значит, что мы готовили

роль в атмосфере идиллического согласия, – мы спорили, и горячо, Волчек стремилась заставить меня отбросить кое-что, казавшееся мне выигрышным, что она справедливо назвала привычным, а как опасно привычное в искусстве, – вам хорошо известно.

…Позже Алиса Бруновна сказала:

– Главное для меня в Галиной режиссуре – она знает то, что нужно знать каждому постановщику плюс нечто другое. Она умеет определить задачу роли, сделать ее понятной именно вам, знает, как привести актера к решению не директивными методами, а внутренним ходом, понимает, какими приспособлениями можно помочь, если у актера что-то не получается, то есть она не просто знакома со святая святых актерского творчества, а свой человек в ней. Репетируя, я почувствовала: не только могу, но и хочу работать с ней в дальнейшем.

Сказала и заторопилась на «Красную стрелу», чтобы утром быть в Ленинграде. А в следующий понедельник – свой выходной, она вернется на один день в Москву и, сыграв Раневскую, снова уедет. «Вишневый сад» в «Современнике» идет по понедельникам.

– Все это так, – сказала Волчек, прочитав главу. – Но вы как будто сознательно избегаете острых углов. Родился спектакль, а сколько крови он стоил мне – 10 литров! Даль уходит из театра накануне выпуска постановки. Я срочно снимаю Мягкова с Яши, даю ему Петю, за короткий срок ввожу его в почти готовый спектакль – во что мне это обошлось! А Толмачева?

Перед генеральной у нее недомогание, и, хотя она знала, что назначена играть премьеру, премьера идет без нее. Это тоже легко мне далось?! А ежедневная, ежечасная борьба с актерами, сопротивлявшимися кто как умел непривычной трактовке! Ведь по-старому играть удобнее, не надо расходовать столько энергии. Вести борьбу за спектакль – это же тоже экстремальные условия, в которых я постоянно нахожусь! Не сказать об этом – значит, создать благополучную картину: вот как был поставлен еще один спектакль.

И все. Разве из вашего рассказа можно понять, отчего у меня не раз возникала мысль бросить все и пусть все пропадет пропадом?!

Ответы на вопросы зрителей

– Что вы можете сказать о творческой индивидуальности своего театра, его лице?

– Я говорю об этом уже в течение двадцати с лишним лет своими спектаклями, своим пребыванием в этом театре. Поэтому все, что могла бы сейчас сформулировать в словах, за несколько минут, стоя у микрофона, будет ничто по сравнению с тем, что пытаюсь делать каждый день. И если мне не удалось это выразить в театральных работах, то вряд ли я сумею это объяснить сейчас.

– Галина Борисовна, кем из театральных режиссеров вы восхищены?

– Ну, понятие «восхищена», наверное, не мое. Я могу быть потрясенной, удивленной. Восхищение – для меня нечто более поверхностное, чем то, как я отношусь к театру.

Есть режиссеры, которые оказали на меня влияние, я видела много спектаклей за мою жизнь, которые мне нравились. Нравились больше или меньше, но заставили уважать их создателей.

– Расскажите, пожалуйста, как вы относитесь к постановкам Анатолия Васильева, в частности, к его «Взрослой дочери молодого человека»? Не кажется ли вам, что это совершенно новый принцип в работе на сцене?

– Это тот очередной ярлык, которых я так боюсь. Анатолий Васильев очень талантливый человек, но наша околотеатральная мафия – к сожалению, она у нас есть, – путает ему карты. Хотела бы, чтобы он остался серьезным режиссером, каким, верю, он рожден на свет. А эти ярлыки, которые сразу во множестве ему навешивают, мешают делу. Только ошейник может выдержать такое их количество, но ошейники люди не носят. Поэтому мне кажется, чем меньше будут суетиться вокруг режиссера, тем лучше.

– Ваше отношение к Юрию Любимову?

– Я очень уважаю Юрия Петровича как человека, как режиссера, как деятеля театра, и очень рада тому, что в Москве есть такой коллектив, как театр на Таганке, который был и останется театром Юрия Любимова.

– Известно, что не все спектакли «Современника» выходили к зрителю. Как театру удавалось обходить препоны и рогатки цензуры? Шли вы на компромисс, внося поправки, или отстаивали свою точку зрения?

– Вопрос, что называется, на засыпку, но я постараюсь ответить откровенно.

Из тех спектаклей, что не увидели зрители, были такие, как

например, «Матросская тишина» Александра Галича в постановке Ефремова, «Случай в Виши» Артура Миллера в постановке Хуциева, которые были запрещены, и никакими доводами переломить этот запрет нам не удалось. Были и такие, что мы сами не выпускали на публику, как «Макбет», признав их неудачей.

Сражаться приходилось за каждый спектакль. Шли ли мы при этом на компромиссы? Иногда вынуждены были снимать одну-две фразы, чтобы малой кровью спасти постановку. Иногда вели за спектакль борьбу до конца, не уступая ни в чем. Так было с трилогией «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики», что мы поставили осенью 1967 года, к 50-летию Советской власти.

Премьеру последнего спектакля трилогии – «Большевиков» – собирались сыграть в день праздника 7 ноября. Не выходили из театра сутками, репетировали, валясь с ног, но воодушевление пьесой Шатрова, необычным материалом, желание сказать свое, новое слово придавало силы. Мы считали, что просто обязаны рассказать нашим зрителям об этих людях, их мучениях, противоречиях, поисках истины. Если хотите, на всех нас – на режиссеров, актеров, – как бы наложился отпечаток, отсвет героев этой документальной драмы, которыми мы увлеклись, быть может, как никогда прежде.

И пятого днем мы сдавали спектакль, а на следующий день вдруг узнаем, что «Большевиков» нам играть не разрешают: на пьесу не дали «лита» – визы Управления по охране государственной тайны – так, кажется, оно называется. И это накануне премьеры, по существу за несколько часов до нее. А день короткий, предпраздничный, – действовать надо немедленно. Мы с Ефремовым мгновенно принимаем решение – обратиться в секретариат ЦК, к Демичеву. Но где взять «вертушку», чтобы говорить не с техническим секретарем, а с самим Петром Нилычем? Втроем – Ефремов – руководитель театра и постановщик «Большевиков», я – режиссер этого спектакля и Шатров, автор, – хватаем такси и едем в Министерство культуры к Фурцевой, поминутно торопя шофера, при этом пытаемся оставаться внешне спокойными и произносим наше «Пожалуйста, побыстрее немного» какими-то скучными голосами, а внутри каждого бьет колотун.

Бегом по лестнице в приемную министра. Но Екатерина Алексеевна занята: у нее; совещание с замами. Узнав об этом, не произнеся ни слова, решительно заходим в кабинет одного из замов. Там за большим столом сидят двое и что-то сосредоточенно пишут.

Все, что произошло дальше, не было срепетировано или хотя

бы оговорено, – чистая импровизация, но интуитивно поддержанная всеми. Увидев пишущих, Шатров обратился к ним:

– Товарищи, если вы не хотите иметь неприятностей, оставьте этот кабинет на десять минут!

Товарищи, ничуть не удивившись, беспрекословно удалились: очевидно, наши полные решимости лица были достаточно убедительны. Кидаемся к «вертушке». Я беру трубку – где-то в подсознании возникает: «женщине сразу не откажут, ее хотя бы выслушают». На том конце слышу мужской голос.

– Петр Нилыч? – спрашиваю и, получив подтверждение, выпаливаю: с «Современником» катастрофа! Просим нас принять хотя бы на несколько минут, но обязательно сегодня!

Демичев назначает время.

Это хорошо, но радоваться рано. Надо рассказать обо всем Фурцевой, подключить и ее. Желание наше спасти спектакль, добиться его премьеры именно 7 ноября так велико, что мы готовы пойти на все. Губной помадой на клочке бумаги пишу: «Екатерина Алексеевна! Мы погибаем. Галя Волчек» – и сую записку под дверь, где идет совещание. Ровно через пять секунд к нам выбегает Фурцева, и тут я не выдерживаю и начинаю реветь…

Владимир Путин поздравляет Галину Волчек с 75-летием

В общем, 7 ноября спектакль мы сыграли – Фурцева разрешила это сделать без «лита», под свою личную ответственность.

Глава пятая. Вторая пьеса

Весной 1977 года Галина Волчек приступила к репетициям «Обратно связи» Александра Гельмана.

Это была первая встреча режиссера с драматургом, чей «Протокол одного заседания» с успехом прошел по театральным сценам, а поставленный по «Протоколу» фильм «Премия» с интересом смотрели и у нас, и за рубежом.

Постановка новой пьесы Гельмана у Волчек оптимизма не вызывала. Смущало не то, что к репетициям «Обратной связи» приступил одновременно и МХАТ. Такое в последние годы случалось не однажды. Было это и с «Эшелоном», и с «Валентином и Валентиной». Стоило «Современнику» объявить об очередной, готовящейся к премьере пьесе, как ее включал в свой репертуар Ефремов. Необъявленная война с когда-то родным театром шла давно. В печати ее благостно называли творческим соревнованием.

Сомнения Волчек вызывала сама пьеса. Точнее, ее прочтение. К счастью, в «Обратной связи» конфликт в большей степени, чем в «Протоколе» носил не столько производственный, сколько социально-нравственный характер. Волчек могла здесь исследовать духовные принципы и гражданскую позицию человека конца семидесятых годов.

Пьеса писалась, когда период, который мы называем сегодня застойным, приближался к своему апогею. Миновал XXV съезд, провозгласивший ликвидировать разрыв между словом и делом, оставшийся, как и многие другие, на бумаге. Героя Гельмановского сочинения – партийного работника, решившего броситься на амбразуру, чтобы покончить с двоемыслием, Волчек увидела как одиночку в мире фарисейства. Поверив в прекрасный призыв, этот герой отважился на борьбу только по недостатку знания жизни. В сражении с командно-административной системой он не может не потерпеть полного краха.

Услышав подобную режиссерскую экспликацию драматург, побывавший на репетиции «Современника», сочувственно заметил:

– МХАТ ставит «Обратную связь» на Госпремию, а ваша неоптимистическая трагедия приведет в лучшем случае к запрещению спектакля, в худшем – закрытию театра.

Приступив к репетициям, Волчек постоянно апеллирует к примерам, лежащим в иной, чем обкомовская и горкомовская деятельность.

Так, говоря о предательстве одного героя другим,

рассказывает о своих взаимоотношениях с Олегом Далем.

– По сути, я к нему относилась как мать к сыну. Он пил, срывал спектакли, просил прощения, его гнали из труппы, я добивалась лечения, брала его на поруки и все это не раз. Ефремов издевался надо мной:

– Ну, вот опять бабушка берет внучка на поручки.

А я болела за него, как болеют за родного человека. Верила в его талант – он действительно был очень талантлив – и хотела спасти его. Уезжала отдыхать в Кисловодск – писала ему, чтоб он чувствовал мой контроль – знала, ему это нужно. Он отвечал мне почти ежедневно: пачка его писем хранится у меня до сих пор.

И вот после таких отношений, после сложнейшего периода в истории театра, когда можно было навсегда разувериться в человечестве, и самое главное – за две недели до выпуска «Вишневого сада», в котором он был единственным исполнителем одной из главных ролей, он решает уйти из театра.

Мне сказали об этом – я не могла поверить:

– Да как вы могли такое подумать?!

Но когда он пришел ко мне и стал, не глядя в глаза, говорить какие-то жалкие слова оправдания, я не сказала ни слова упрека. Только:

– Напиши заявление – я подпишу.

Предпочитая до поры до времени оставить авторский текст в покое, Галина по существу пишет свою, другую пьесу. Если бы ее можно было прочесть сразу, целиком, она ошеломила бы своей фантасмагоричностью, нестыкованностью эпизодов, абсурдным появлением, бредовым сочетанием дня нынешнего и дня минувшего, наконец, своим объемом вдвое, втрое превышающим положенный. Но при этом режиссерская пьеса строго следует канве авторской драматургии и, хоть не претендует на цельность, дает возможность почувствовать атмосферу каждой сцены, понять мотивы поведения героев, их внутреннее состояние.

Пьесу эту Волчек пишет изо дня в день – в ней мироощущение режиссера, его тяжкий путь познания жизни.

Собственно говоря, особенность этой, другой пьесы в том, что, родившись, она не претендует на самостоятельное существование.

Зашла речь о трактовке образа секретаря райкома. И Волчек рассказывает:

– Олег Павлович (Табаков) после долгих лет директорствования попросил отпустить его – взялся руководить актерской мастерской ГИТИСа. Вместо него пришел Владимир Акимович Носков, очень симпатичный человек, но с театральным бытом знакомый отдаленно. Я случайно захожу в его кабинет и

слышу его разговор с актрисой Н. Говорил он вещи просто неверные. Не зная некоторых обстоятельств, обещал то, на что и надежду сеять опасно. Но я делала вид, что все в порядке: когда он смотрел на меня, согласно кивала, ничем не показав свое недовольство в присутствии третьего лица. Это закон своеобразной поруки – мы «повязаны» с теми, с кем придется работать рядом. Для постороннего мы всегда едины, свои конфликты уладим меж собой, не подрывая авторитет руководства.

Вот так и секретарь райкома, переходила она к пьесе…

Первое отступление

Завидная последовательность, с которой Волчек создает свою, другую пьесу, отнюдь не свидетельствует о слабости изначальной драматургии. Последовательность эта скорее говорит о режиссерском видении, и для Волчек обычна. В качестве подтверждения – один пример, но не из «Обратной связи».

Для этого вам придется, покинув весну 1977, перенестись на пять лет вперед в зиму 1981-го, когда Волчек приступила к постановке чеховских «Трех сестер». Ведь если качества некоторых современных пьес и можно поставить под вопрос, то классика, да еще чеховская, таких сомнений ни у кого не вызывает. Там уж, принято считать, все сказано. И все-таки…

Первая сцена – две странички текста.

Дом Прозоровых, в глубине, в большом зале накрывают на стол для праздничного завтрака, на переднем плане сестры.

Помню мхатовский, ставший сценической классикой спектакль, и восторженное, бархатное пение Ольги – Еланской:

– Отец умер год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег.

Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет…

И вокруг радостный свет. И вопросы, возникшие уже сегодня, на расстоянии в тридцать лет: отчего та Ольга была так благостна? Разве благо в этом – «умер год назад, и мы вспоминаем об этом легко»?

Анатолий Эфрос, который, конечно же, хотел уйти от безмятежности, заставил Ольгу в своей постановке шестидесятых годов бесстрастно сообщать всю эту «информацию» (у Эфроса она стала именно информацией, сродни газетной заметке, – сухой и формальной, как сводка погоды), непосредственно зрителю и только ему – вот так, прямо в зал. Пьеса, мол, еще и не началась:

это мы говорим, чтобы вам все было ясно, – нечто вроде авторского предуведомления. Но возникало недоумение: почему зрителя предуведомляет не автор, а его герои? Почему сам Чехов не написал никакого пролога, а открыл пьесу сценой сестер? Или он пошел на поиск – сознательный эксперимент, революционный отказ от сценических законов? Или, может быть, – кощунственная мысль! – он просто неважный драматург и вводил зрителя в атмосферу событий вот таким примитивным способом, заставляя сестер сообщать друг другу то, что им и без того хорошо известно?

Сцена из спектакля «Три сестры». 1981 г. Постановка Галины Волчек

Что же предложила в своей другой пьесе Волчек? Присущее

ей дискомфортное видение мира создало необычную версию сцены.

Сестры собрались вместе. Ирина – вся в предвкушении праздника, она ещё по-детски верит в него, в примету: каким он будет – таким предстоит стать и следующему году жизни, полна радостного ожидания и надежд. Маша, которая сегодня в «мерлехлюндии», пришла поздравить сестру с днем ангела, но молчит, что-то насвистывает, ни на кого не обращает внимания и не пытается скрыть свое дурное настроение.

Ольга, которая почти всю минувшую ночь не спала, думала о жизни, о годовщине – первой – со дня смерти отца, и, может быть, впервые поняла что-то очень важное, стала мудрее. Она заставляет себя проверять тетради, «стоя и на ходу», – по ремарке Чехова, но слова прочитанного скользят мимо сознания, и от невозможности установить меж ними связь, избавиться от не оставляющих ее ни на минуту мыслей она начинает говорить, не жалуясь, никого не обвиняя, а пытаясь разобраться, что же произошло. Ведь вы подумайте только, какая же это страшная нелепость, какой ужас:

– Отец умер ровно год назад… и мы вспоминаем об этом легко… Прошел только год, и вот уже Ирина в белом платье, сияет, и мы собрались на ее именины, как будто ничего и не было. Нет, я помню всю эту обрядовую оперетту на похоронах отца: «играла музыка, на кладбище стреляли». Но ведь он был генерал, командовал бригадой, при его жизни у нас в доме собиралось по 30–40 человек – и все клялись в уважении, преданности, заискивали, а на кладбище народу-то было – два человека, – я сама считала. Это же ужасно! – И от остроты воспоминания пытается успокоить себя, чтобы не сойти с ума, найти хоть какое-то объяснение:

– Впрочем, был дождь тогда. Сильный дождь и снег.

– Зачем вспоминать! – просит Ирина: сегодня же мой праздник, не надо говорить о том, чему нет ответа.

И Ольга в одно мгновение осознает неуместность и несвоевременность затеянного ею разговора. Да, конечно, вспоминать не надо, и, стараясь попасть в тон настроения Ирины, как бы подыгрывая ей, замечает, что, в общем-то, все хорошо:

– Сегодня тепло, можно окна держать настежь…

Но как только заговорила о Москве, снова нахлынули терзающие ее мысли:

– Одиннадцать лет прошло, а я помню там все, как будто выехали вчера.

– Боже мой! – Попыталась снова взять себя в руки, заговорила о возвращении в Москву – специально для Ирины, сама она давно

в это не верит, но Маша вывела из себя:

– Не свисти, Маша. Как это ты можешь! – закричала резко, почти истерично. И услыхав свой голос, в досаде, что сорвалась, как бы извиняясь перед сестрами, нашла объяснение своему неприятному для всех срыву:

– Оттого, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки до вечера, у меня постоянно болит голова… – И Ирину успокоила, как успокаивают ребенка:

– Да! Скорее в Москву. – А с Машей все устроится.

– Маша будет приезжать в Москву на все лето, каждый год – на геликоптере прилетит!

И снова не может не думать о себе:

– А я постарела, похудела сильно… – и ждет, что сестры скажут.

– Ну что ты! Ты отлично выглядишь! – Но сестры молчат: Маша ушла в себя, Ирина снова мечтательна и сияет. Оценив это, Ольга говорит вроде бы никому конкретно, но на деле адресуясь к Маше: – Если бы я вышла замуж… я бы любила мужа…

Это фрагмент другой, еще одной режиссерской пьесы Волчек – стенограммы движения мыслей и чувств героев, записанной в параллель чеховской драме, – «классике», где все вроде бы все понятно и все сказано.

Сравнивать, какое из режиссерских прочтений лучше, – занятие неправомерное. И не только потому, что одно от другого отдалено годами, и не только оттого, что в каждом отразилось свое время. Каждое прочтение соответствует той, своей сверхзадаче, что рождена режиссером и воспринята им как единственно возможная, но не является истиной в последней инстанции, верной на все времена. Волчек начинает историю своих «Трех сестер» остро драматически, чтобы затем привести их к трагедии. Иные сделают иначе.

«Обратная связь». Репетиции. День двадцать третий.

До чего же удивителен сам процесс создания другой пьесы. Если считается, что работа режиссера с актером дело взаимосвязанное, то это же относится и к возникновению «второй пьесы». Но связь здесь, зачастую, странная и закономерности трудно улавливаемые: актеры неопытные, не умеющие действовать самостоятельно, вызывают большую активность Волчек, заставляют сильнее работать ее воображение, рождая новые страницы драматической фантазии.

Сила Волчек-постановщика – ее вера в актерские возможности. Снять актера с роли – для нее ЧП. Она выложится

до конца, вывернется наизнанку, но попытается достичь поставленной цели. Может быть, оттого у нее нет так называемых «режиссерских спектаклей», где актеры демонстрируют режиссерские задачи, а замыслы постановщика лежат на поверхности, остаются знаками героев, так и не проникнув в их плоть и кровь.

Репетируется сцена заседания горкома. Главный герой – его играл только что окончивший школу-студию МХАТ Валерий Шальных – стал ее основной заботой.

Ему трудно: первая роль, окружение известных актеров – Гафт, Табаков, Фролов, Покровская, Иванова, Ахеджакова, которых он прежде видел только с галерки или на экране телевизора, а тут все они рядом, следят за ним внимательно и все в ролях его подчиненных! – наконец, сложность самого материала роли.

– Ты должен понять, – говорит Валерию Волчек, – человек, находящийся на должности твоего героя, не может позволить себе некоторых проявлений. Но надо демонстрировать неудовольствие, раздраженность, – я очень вежлив, но у меня есть внутренний конфликт, есть постоянное движение мысли. Ты должен почувствовать органику в другой логике: не «продавать» себя, как ученик, по лицу которого сразу ВИДНО, что он не готов к уроку, а оценивать все с позиции человека, принявшего решение. Нерв здесь – в настойчивости твоего желания.

И затем: не надо ничего декларировать, никого поучать, – это приведет тебя к ложному пафосу. Самая необаятельная позиция – позиция человека осуждающего, не считающего себя частью общего, стоящего как бы над теми, кого он обвиняет. Тогда нет его боли, тогда он в стороне. Я говорила об этом Евстигнееву, позже Гафту во время репетиций «На дне».

– Мы все скоты, мы все дубье, – вот что терзает Сатина, и тогда в его монологе появляется боль за все человечество.

Мы часто вспоминаем то время, когда нам в театре было до всего дело: какие люстры, какие кресла, как продают билеты и кому, – все было важным, все нас касалось, за все мы отвечали. Мы не мыслили себя вне любой мелочи, если она входила в понятие «наш театр». Для твоего героя такое понятие – «наш город», он переживает любое проявление недобросовестности…

Заседание горкома начинается снова, и снова Волчек – в который раз – останавливает его:

– Начните сначала!

Но сцена не ладится, расползается на реплики. И вина тут уже не Шальныха – он-то старается. Нет атмосферы общей заинтересованности, ощущения значительности события. И если

вся драматургия Гельмана – драматургия неожиданных признаний, то на этот раз, вопреки усилиям Волчек, неожиданные признания не производят на членов бюро горкома никакого впечатления. В актерах – вялость, их интерес выглядит натужным.

Преодолеть все это режиссеру невозможно. Помощи ждать неоткуда. Кажется, стоит сказать:

– Не хотите работать – вы свободны! – и актеры в своей гордой, черт знает, отчего возникшей оппозиции спокойно попрощаются и разбегутся по делам.

Сцену начинают снова, но она вянет, вязнет в словах. Волчек морщится, как от нестерпимой боли, но крепится, быть может, актеры сами устыдятся бездарности того, что делают.

Но – и это необъяснимо – они продолжают, как ни в чем не бывало, произносить текст.

– Валя! – не выдерживает, наконец, Галина, – побойся Бога: я не могу даже разобрать, что ты бормочешь!

– А у меня такой текст – разве иначе его произнесешь? – парирует Гафт. – Я способен прокричать его, но если уж выводят актера на сцену ради нескольких фраз, можно дать ему хотя бы приличные слова со смыслом? Не дождешься!

Валентин Гафт и Галина Волчек

– Ты все сказал? – стараясь сохранить спокойствие, спрашивает Волчек. – Как отвечать на твои вопросы, если ты сам уже дал на них ответы? Может быть, можно иногда твой вечный монолог хоть на минуту заменить диалогом?

– Я не понимаю, чего ты хочешь? – вскипает вдруг Гафт. Волчек срывается со своего места в десятом ряду и будто в один прыжок оказывается на сцене.

– Встаньте все! Туда, где находитесь в момент выхода, –

требует она. – Как вы выходите? Неужели нужно объяснять, что есть разница между человеком, идущим признаться в любви, и направляющимся в суд на бракоразводное дело?

Ты же (Фролову) против этого бюро, отлично понимаешь: если оно состоится, тебе несдобровать. Идешь на заседание, а твоя фраза уже на кончике языка. Говори свой текст, Валера, – она просит Шальныха и играет за Фролова. – Видишь, Сакулин высказывается, а я только жду малейшей паузы, чтобы выпалить свое несогласие.

– У меня есть возражения! Требую бюро не проводить!

Мы же говорили об этом – подумайте, с чем вы входите в кабинет начальника. Ты-то (это Гафту) ведь давно решил, что дело, затеянное новым секретарем, справедливое, – идешь сражаться за него, и в какой бы словесной форме твоя решимость ни выражалась, для тебя это бой. Ты, Мила, – обращается она к Ивановой…

И так к каждому. И для каждого иные слова, иной эмоциональный настрой. Со стороны это выглядит райкинским аттракционом – «чудо трансформации»: Волчек без масок переходит из образа в образ, не переводя дыхания. Во всем этом есть только одна странность: то, о чем говорит сейчас режиссер, все участники репетиции знают, все это подробно обсуждалось в застольный период. Или актерам нужен некий заряд, завод, что приведет их в творческую форму?

«Завести» на этот раз не удается. Где-то в середине заседания Волчек снова останавливает актеров.

– Не мозольте текст! – быстрым шагом она подходит к рампе.

Гафт, воспользовавшись паузой, торопится рассказать что-то Вокачу. – Валя, прекрати! Отсядь от Александра Андреевича – зачем ты передвинул свой стул?

– Я не двигал, он сам подвинулся, – наивно улыбаясь, оправдывается Гафт. – Я вот подумал, Галя, там дальше есть у меня место, его можно сыграть грандиозно. Одной фразой оставить от этой Аллы Алексеевны мокрое место!

– Ува-жа-ема-я Алла Алексеевна! – это «уважаемая» я скажу так, что…

– Остановись! – почти умоляет Волчек. – До этого места надо еще дойти, а мы пока не можем сдвинуться со своего места.

(Гафт радостно смеется случайному каламбуру). Я прошу всех, – продолжает Волчек, – понять одно: в этой сцене нельзя рассиживаться, все происходящее должно идти совсем в другом темпо – ритме. Смотрите, наши ритмы постоянно меняются: одно дело, когда я встаю в воскресное утро, знаю, что никуда не надо спешить, спокойно завтракаю, не торопясь говорю по телефону,

выслушиваю монологи и интересуюсь подробностями. Другое – будни: до репетиции остается час, нет ни секунды лишнего времени, ем, заглатывая завтрак, на телефонные звонки отвечаю в телеграфном стиле и требую того же от тех, кто звонит.

Что же случилось на этой репетиции? К сожалению, ничего исключительного. Подобные «забастовки» приходилось наблюдать во время работы и Волчек над «Вишневым садом», и Эфроса над «Доном Жуаном», и Любимова над «Домом на набережной». Отчего это происходит, объяснить трудно. Неготовность актера к репетиции? Неприятие режиссерской трактовки? Или «просто» не то настроение, которым актер – чаще всего один, заражает других? Или… Не знаю, но, казалось бы, раз уж так произошло, – отменить репетицию, разойтись подобру-поздорову. Нет, все названные выше режиссеры поступили иначе. Каждый из них, ценой невероятного напряжения, заставлял актеров работать…

Перерыв закончен. И откуда что берется – Галина, словно не было трех (и каких!) репетиционных часов, энергично поднимается на сцену. Репетиция продолжается.

Если другую пьесу назвать эмоциональным фундаментом будущего спектакля, то главное место в нем, без сомнения, занимают чувства самой Волчек. Эмоциональная наполненность режиссерских аналогий порой больше всего и нужна актеру.

«Обратная связь». Репетиции. День тридцатый.

Репетиции идут напряженно; но движение от сцены к сцене – черепашьими шагами.

Когда Алиса Фрейндлих готовила с Волчек Раневскую, она удивилась:

– Неужели вы всегда каждую роль проходите вот так по сантиметрам?!

– Всегда. Сочиняя при этом другую пьесу.

На этот раз большая часть ее страниц посвящена Сакулину – Шальныху.

Главное его обаяние, по Волчек, в том, что, зная все теоретически, – и существование приписок, и стремление к показухе, и использование фиктивных достижений для продвижения по служебной лестнице, – он впервые сталкивается с этим практически, не приемлет его и вступает в борьбу. Он до бешенства ясно понимает, что на его глазах творится несправедливость.

Режиссер с актерами неоднократно задавалась вопросами, знает ли Сакулин, к чему приведет его борьба? Понимает ли

последствия, что ждут его даже в случае победы, – ведь для аппарата способность Сакулина действовать самостоятельно, вопреки мнению вышестоящих лиц, навсегда останется пятном в его биографии? Что же заставляет его идти напролом?

– Когда мы снимали «Дон Кихота», – вспоминает Галина, – Николай Константинович Черкасов боялся сесть на полудохлого Росинанта, который однажды случайно сбросил его. И вот Дон Кихоту надо войти в клетку со львом. Козинцев решил пригласить на этот эпизод дублера – укротителя Бориса Эдера и загримировать его под главного героя.

– Не надо, я сам, – сказал вдруг Черкасов. И вошел в клетку, и говорил со львом, прекрасно проведя всю сцену. Мы были поражены.

– Как это могло случиться? – спросила я Григория Михайловича.

– По-моему, от недостатка фантазии, – ответил Козинцев.

Подобный «недостаток фантазии», есть и Сакулина, оттого он и вызывает наше сочувствие и мы начинаем болеть за него. Потому что мы-то знаем, каков бывает финал такой борьбы.

Второе отступление

Из беседы с Г. Б. Волчек.

– Как-то я придумала нечто вроде игры: захотела сама себе ответить, кто из художников, какие явления искусства оказали на меня влияние. Не просто понравились, заинтересовали или вызвали восхищение, а повлияли на все, чем я занимаюсь в театре, на меня, как на человека. Только ответить честно, все взвесив, начистоту. Стала считать – и хватило пальцев рук.

Прежде всего – Федерико Феллини.

– Он номером первым?

– Нет, он над всеми, вне ряда. Художник, который потрясает свойственным только ему видением мира, умением воплотить это видение в пластические образы, своей эмоциональной сферой. Мне трудно о нем говорить – это как раз тот случай, когда все слова оказываются приблизительными.

Если в ответах соблюсти хронологию, то, прежде всего, нужно назвать итальянский неореализм. Не поздний, а той поры, когда я с ним познакомилась, в студенческие годы и чуть позже. Я не знаю, как смотрятся сегодня «Рим, одиннадцать часов» или «У стен Малапаги» – фильм, который я смотрела не меньше десяти раз. Может быть, теперь они кажутся скучными – мы видели другое, нас потрясали другим, но тогда эти ленты восхитили меня, заставили по-другому взглянуть на свою профессию.

Затем – Олег Николаевич Ефремов, не режиссер и актер, а личность. Общение с ним дало мне необычайно много.

Анджей Вайда – художник. Для меня в детстве и юности понятие «художник» ассоциировалось с Роммом. Сегодня оно ассоциируется с Вайдой, титаном, я бы сказала, с вопиющим художническим мышлением, ежесекундным художническим существованием.

Далее. Алиса Фрейндлих – актриса. Безотносительно к ролям и спектаклям. Актриса. Восхищали и поражали многие, но Фрейндлих заставила что-то пересмотреть в актерском искусстве, от чего-то отказаться, что-то утвердить.

«Мещане» М. Горького на сцене ВДТ в постановке Георгия Александровича Товстоногова. Именно этот его спектакль стал для меня хрестоматией по режиссуре.

Микельанджело. Я не могла себе представить, что скульптура способна так воздействовать на человека. «Пьетта» не отпускала меня, я буквально не могла отойти от нее.

Польский режиссер Анджей Вайда, Галина Волчек и Олег Табаков

«Дачники» М. Горького в Западноберлинском театре «Шаубюне» в постановке Питера Штайна. Это был шок. Среди засилья в западном театре спектаклей с внешними знаковыми приемами воздействия на зрителей я увидела другую постановку.

Кто же еще? Камю, пожалуй, как тончайший психолог, как наиболее яркое художественное воплощение экзистенциализма.

Повлиял и Фрейд. Я запаслась терпением и прочла все.

Это трудно. Только кажется «А-а! Фрейд!» (Волчек, улыбаясь, восторженно потерла руки), а на самом деле прочесть все, что было переведено, – настоящий труд. Нелегкий.

– А Булгаков?

– Очень интересно! Но влияния не оказал. Здесь ведь все зависит от наших внутренних качеств, мы сами избираем то, что оказывает на нас влияние. И выбор идет от предрасположенности нашего душевного строя к одному, неприятия другого или созерцательного отношения к третьему…

Было бы, наверное, хорошо проследить эти влияния на театральных работах Волчек. Задача почти невыполнимая, – Волчек не работает на чужих огородах, с которых уже снят урожай. Как это и бывает с творческими натурами, то, что повлияло на нее, впитано ею, может получить в спектаклях преображенное ею воплощение.

Ну, в частности, решение сценического пространства в «Обратной связи».

Другая пьеса, насквозь пронизывая первую, авторскую, являет собой способ ее воплощения на сцене – со всем, что к нему относится, что создает художественный образ спектакля. Решение сценического пространства входит сюда.

Разговор об этом состоялся на одной из самых первых репетиций.

– Вы знаете, – сказала Волчек драматургу, – когда мы ставили «Эшелон», Рощин в ремарке указал: «Запылал вагон, из пламени появляются обожженные» и т. д. Как это все показать зрителю? Мне кажется, авторы иной раз занимают такую позицию: «Напишу, а там, как хотят, так пусть и поступают!» Рощин вообще сказал: «Чего мудрить, искать какой-то образ эшелона?! Возьмите настоящий товарный вагон, втащите его на сцену и делайте с ним все, что нужно, – вот и будет образ!».

– У вас, Александр Исаакович (это уже Гельману), с приемными и кабинетами на сцене сразу 12 комнат. Как разместить это лабиринт на одной площадке? Где играть актерам? Представляете, что это было бы: мышеловка, в которой мечутся человеческие фигурки! Такое не просто противоречило бы замыслу нашей постановки, но и начисто разрушило бы его.

Решение Волчек иное: письменный стол в центре с прилегающим к нему буквой «Т» другим, поменьше и без ящиков, а сзади и по бокам – расположенные полукружьем семь высоких тумбочек и семь обитых черной кожей дверей – условное обозначение приемных. Остающийся неизменным, один из всех кабинет, по замыслу режиссера, приобретает особый смысл: он

призван подчеркнуть общность системы, исследуемой в спектакле.

Однако этому счастливо найденному конструктивному приему, «простому, как мычание», была бы грош цена, если бы Волчек не сумела сделать его объемным и многосложным.

Один на всех кабинет. Он родился в сознании режиссера. И когда в него входит его очередной хозяин, внешне неизменный кабинет начнет претерпевать изменения.

Для одного – это стол, заваленный распоряжениями, записками, телефонограммами, где постоянная толчея, где посетитель может склониться за спиной управляющего трестом.

Для другого – чуть ли не банкетный зал. «Стены» здесь раздвигаются, да и сам стол становится выше, шире и солиднее.

Конечно, с рощинским настоящим вагоном, как и с гельмановской мышеловкой в двенадцать отделений, было бы проще. Но ведь дело не сводится к сценографии. Ставка Волчек на актера, попытка с его помощью добиться сочетания психологической глубины с убедительностью символа.

Многоликая другая пьеса Волчек здесь со счетов не сбросить.

«Обратная связь» – это подтвердила, «Спешите делать добро» – нет. «Спешите делать добро», – может быть, единственный в практике Волчек случай, когда другая пьеса не была принята актерами, да и критики ее оценили куда более сдержанно, чем «Обратную связь»…

Обратимся к дневникам репетиций, выбрав несколько наиболее важных для нашего разговора дней.

Но сначала…

Третье отступление

С Анджеем Вайдой я встретился в июле 1978 года в Варшаве, где был проездом несколько часов. Едва сойдя с поезда, я набрал номер телефона, которым меня снабдили московские друзья, и хрипловатый голос после обмена приветствиями осведомился, кто я и откуда. Вайда – не просто занятой человек, а занятой в высшей степени – кино, театр, телевидение, репетиции, съемки, записи, – день его расписан по минутам, но стоило мне сказать, что я от Галины Волчек, и что у меня от нее письмо, как в трубке прозвучал приказ:

– Не сходите с места! Через пять минут я буду у Центрального вокзала.

Наша беседа началась в момент рукопожатия – умение Вайды молниеносно входить в контакт перечеркнуло период разведки, необходимой для начала разговора. А может быть, разведка и

была, но на нее Вайде потребовалось мгновение, и он сразу перешел к сути, придав беседе энергичный ритм. Разговор шел конкретный, насыщенный фактами. Вайда не снижал темпа, требующего напряжения и сосредоточенности. Зато, когда мы в молчании стояли у памятника жертвам фашизма, о котором Вайда рассказал в связи с одной из своих последних театральных работ в ФРГ, – минуты, проведенные у этого обелиска, показались часом. В вайдовском ритме жизни концентрация времени дает иную протяженность.

Разговор наш, начавшийся на вокзале, продолжался в машине, за столиком кафе, на улицах и площадях города, в зале ожидания вокзала. Узнав, что готовится книга о Волчек, Вайда обрадовался и старался отвечать на мои вопросы как можно более полно. Иногда он не справлялся с русским, досадно морщился и предлагал на выбор три-четыре польских синонима, и продолжал разговор только после того, как убеждался, что понят правильно.

Он сам много спрашивал о Галине, ее новых работах, репертуаре «Современника», постановке «Эшелона» в США, рассказывал о себе, своих работах. Но главное место в нашем разговоре заняли не мои, а его ответы.

Первый вопрос – общий:

– Режиссуру успешно осваивают и женщины. Примеров тому много и в советском и в зарубежном кино, да и на театре тоже. Как вы относитесь к этому?

– Здесь несколько аспектов. Первый: профессия режиссера традиционно считалась мужской, и женщины-режиссеры стараются постичь именно эту «мужскую работу».

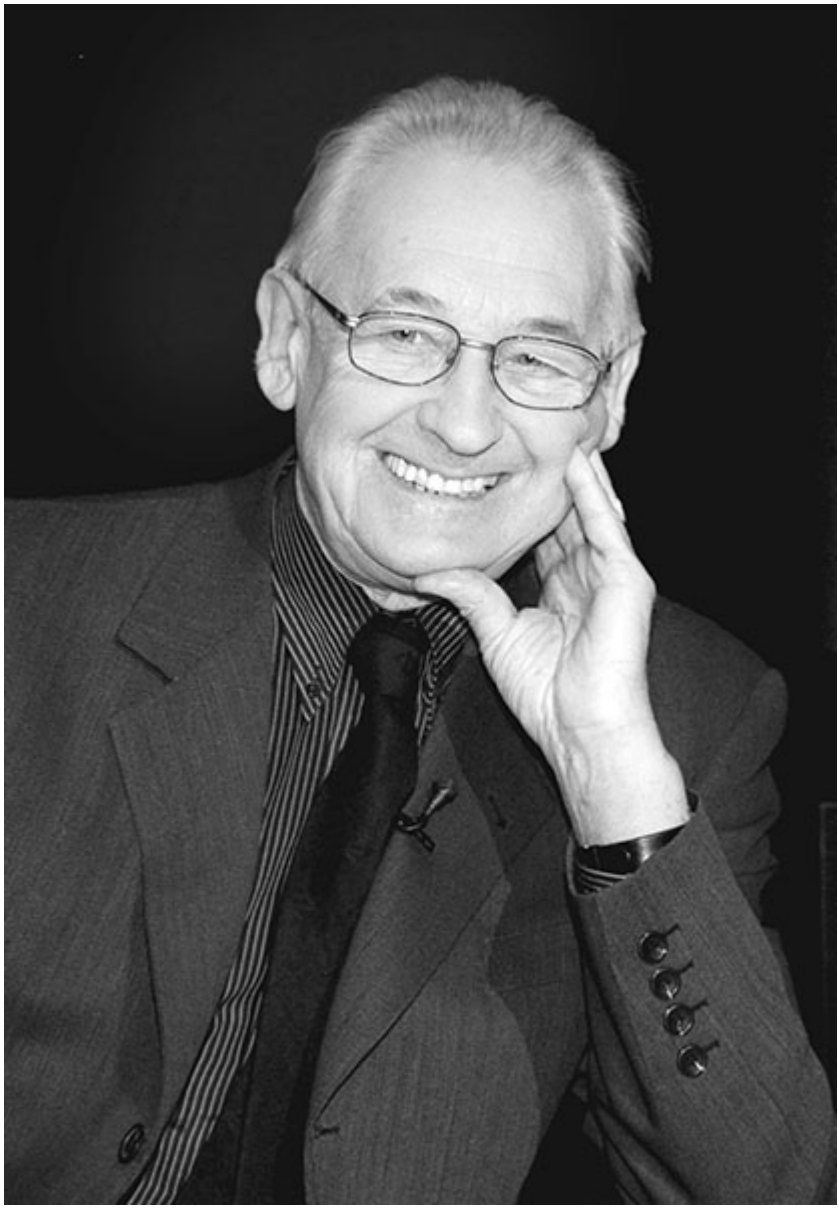
Они быстро прошли период эмансипации и, как это бывало в истории при возникновении нового класса, стремятся овладеть всем сразу в короткие сроки. Может быть, из-за недостатка уверенности в себе, они хотят побыстрее доказать свое право на профессию, – и прилагают все силы, чтобы быть в режиссуре мужественнее мужчин. Отсюда – агрессивность. Женщина – режиссер нередко преодолевает то, что ей свойственно от природы. В жизни женщины лирики, а в кино они из кожи вон лезут, доказывая обратное.

Майя Цетерлинг делает «мужские» фильмы, поражающие набором таких жестокостей, на демонстрацию которых не каждый бы мужчина решился. То же и в лентах Вивиан Ковани – в ее «Ночном портье» такой подробный показ садистских склонностей героев, на который у меня не поднялась бы рука.

Другой аспект. Режиссер, как известно, разрабатывает интригу, чтобы заставить весь творческий коллектив работать на свой замысел. Для него работа с актером – это дорога, которая

ведет к намеченной цели. К сожалению, для некоторых женщин-режиссеров целью становится сама разработка интриги. Они успешно справляются с этим, но настоящими режиссерами не делаются, так как не дают ответа на главный вопрос – во имя чего ставился фильм или спектакль.

– И, наконец, третий аспект. Я приветствую женщин-режиссеров, которые, отбросив необходимость доказывать свое право на мужскую профессию, остаются сами собой. И сразу отпадает потребность высчитывать какие-то мужские признаки постановки, а можно говорить о личности режиссера, о том, как эта личность отразилась в созданном ею произведении искусства, если, конечно, факт рождения такого явления случился.



«Возможно, мы пребываем не в той кондиции, возможно, наш вид оставляет желать лучшего, но мы здесь!» (Анджей Вайда)

– Как в связи со сказанным вы относитесь к Галине Волчек – режиссеру?

– Только положительно.

– А точнее?

– С любовью. Прежде всего – она личность. Помимо многого, имеющего огромное значение для нашей профессии, для меня решающим является одно ее качество – она правдива. Она любит

правду. Не терпит фальши ни в жизни, ни на сцене. Оригинальность ее творческого почерка исходит из ее женского существа, ее индивидуальности, она несет свою правду, свое знание и понимание жизни. И хотя я бы сказал, что у нее мужская рука, во всех своих работах она остается женщиной, ни в чем не изменяя себе, не насилуя свое естество, не примеряя на себя чужие одежды – в этом ей тоже помогает то прирожденное или воспитанное чувство правды, о котором я сказал.

– Вам приходилось бывать на репетициях Галины Волчек, вы видели многие ее постановки, каковы, на ваш взгляд, другие черты ее режиссуры?

– За плечами Галины настоящая актерская школа и годы актерской работы, принесшие ей выдающийся успех. Такое в режиссерских биографиях не часто случается. Играет она и сегодня. Но даже если бы Галина вовсе оставила актерскую профессию, она не перестала быть актрисой. Так мне кажется. Она актриса, и все, что хочет сделать на сцене, она проживает и видит, по-моему, сначала как актриса, а затем уже как режиссер. Впрочем, интерес не в последовательности этапов, а в их сосуществовании, в самой возможности их совместного бытия. Видя роли с актерской точки зрения, она как режиссер воплощает в них свои идеи.

Специфика ее режиссуры для меня в том, что Галина отлично знает, в чем сила каждого актера, умеет точно оценить суть его индивидуальности, понять, что он может, на что способен, – здесь ее нельзя обмануть. Она тот режиссер, который умеет вытянуть из него все лучшее, заставить его работать на свою идею. Такое умение идет, по-моему, на пользу и актеру, и постановке в целом.

«Современник» вообще ансамблевый театр. Но постановки Галины отличаются особой ансамблевой стройностью.

Вы сказали об успешных годах актерской работы Волчек в «Современнике». Но ведь ею сыграно, к сожалению, не много.

– Не много, но зато как! Ее роль в пьесе Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» – лучшее, что я видел в театре, гениальная работа. Говорю не в порыве восторга, не в азарте подогретого аплодисментами зрителя. У меня было достаточно впечатлений от ее игры и в «Балладе о невеселом кабачке», да и в других постановках. Была возможность посмотреть спектакли на сценах театров разных стран, время позволило мне проверить впечатления. Но оценка Галиной игры в пьесе Олби остается неизменной.

Каждый свой приезд в Москву я стараюсь побывать в «Современнике» и увидеть Галину на сцене. Помню, как она меня поразила Грачихой – роль, которая открыла для меня что-то

новое в современном актерском искусстве вообще. Почти то же, я мог бы сказать и о ее Регане в «Короле Лире».

И каждый раз, когда я вижу Галину на сцене, я ощущаю ее огромные потенциальные актерские возможности. Уверен: ее актерство таит в себе еще много неожиданного, нераскрытого. Например, мне кажется, она могла бы быть тончайшим лириком – нет только пока подходящей роли. Вообще же, я мечтал и продолжаю мечтать о встрече с Галиной-актрисой в своей работе. Жаль, что в последнее время она мало играет в театре.

– Но совмещать две профессии – актера и режиссера, сложно. К тому же Волчек считает, что она не может играть в том же спектакле, который ставит сама.

– Не согласен! Галина должна ставить спектакли на себя. В работе над ролью может прийти на помощь ассистент – не надо этого бояться. Я думаю, что соединение гениальной актрисы с ее самобытной режиссурой может дать такой потолок театрального спектакля, достичь которого никому пока не удавалось.

И Вайда вдруг добавляет:

– А работать надо быстрее, у каждого из нас не так уж и много времени, и я постоянно чувствую протяженность жизни, отмеренной мне. Пять недель на постановку «Эшелона» в США – это великолепно, это максимум. Галине стоит работать в таком же темпе в «Современнике». Сначала будет трудно, потребуется внутренняя перестройка актера, потом все получится. Со своими единомышленниками она сможет достичь успеха в минимальный срок.

«Спешите делать добро». Репетиции. День третий.

Для актеров, занятых в постановке, он начался с неожиданностей. Во-первых, их сразу пригласили перейти из репетиционного зала в большой.

– Что? С третьей репетиции – на сцену? Такого никто не припомнит. Но на лицах закаленных современниковцев недоумения нет. Рассаживаются в кресла десятого ряда, где обычно стоит режиссерский столик, – его почему-то сегодня нет – разве что с настороженностью и обостренным вниманием.

И тут вторая неожиданность.

– Поднимитесь все сюда, все, все! – просит появившаяся на сцене Волчек. – Командует:

– Занавес! (Суконная стена отделила портал от зала). Вот так, здесь при закрытом занавесе мы будем и репетировать, и играть, и показывать наш спектакль!..

Когда Рощину сообщили, что его пьеса на этот раз ставится не в обычном зрительном зале, он воскликнул:

– А где же? Неужели на крыше!?

До крыши дело не дошло. Волчек решила разыграть весь спектакль на небольшой сценической площадке – поднятой посереди сцены фурке – прямоугольнику шириной метра два, длиной – не меньше десяти.

Зрители разместятся вокруг площадки – с четырех ее сторон в три возвышающихся друг за другом ряда. Никаких кулис, падуг, задников, карманов. Сцена при этом превращается в самостоятельный театр, можно сказать, цирк, только не круглый, а прямоугольный. С ареной посредине.

Волчек присаживается на край фурки, залитой лучами софитов. Актеры – на местах будущих зрителей, вне светового пятна, которое, подсвечивая лица снизу, делает их фантастическими: отчетливо вырисовываются ноздри, глаза и надбровные дуги. Волчек молчит, и молчание действует завораживающе. Заставляет не спускать с нее глаз и ждать. Когда она начнет говорить – тихо, как бы размышляя вслух (слышно каждое слово), а потом, поднявшись на фурку, продолжает свой монолог, медленно идя по ней, – во всем этом возникает предощущение необычного театрального действа, а может быть, и само оно. Волчек словно проверяет на себе и демонстрирует актерам возможности новой сцены, особенности общения с теми, кто окружает ее. Не знаю, что на этот раз убеждает – сами слова режиссера или то, как они прозвучали.

– Почему я прибегла к такой площадке? Из желания быть оригинальной или поразить трюком? Но все это не ново: мы играли так «Восхождение на Фудзияму», в «Мы не увидимся с тобой» по Симонову сцена тоже вынесена к зрителю. Я иду на этот шаг при постановке Рощина только потому, что его пьеса выглядит слишком обыденной, ее нужно очистить от шелухи, от быта, который затушевывает главное – идею и самих героев, что пробуют делать добро и разбиваются.

Я максимально приближаю вас к зрителю. Наверное, на малой сцене, если бы она у нас имелась, это выглядело бы лучше, но мы фактически превращаем большой зал в малый. Попробуем без декораций, почти без аксессуаров продемонстрировать на глазах публики это полное погружение в роль.

Сегодня режиссеры частенько стараются поразить бытовой достоверностью. Героиня на сцене настоящей сбивалкой готовит настоящую яичницу, вызывая восхищение:

– Ах, как это подлинно!

Задача, стоящая перед нами, иная. Мы умеем вскрыть психологию героя, найти точный психологический рисунок. Пройдя воспитание на бытовых пьесах Розова, Володина, мы

научились оправдывать логикой поведения любые бытовые обстоятельства. Труднее другое – то, чем, пожалуй, никто не владеет, что мне хочется попытаться достичь в этом спектакле, – умение передать физическое состояние, в котором находится человек. Конечно, вычленить его нельзя – и логика поведения, и психологическое и физическое сосуществуют, но последнее часто от актера ускользает. А ведь человек ведет себя совсем иначе, когда он находится не в комнате, как в нашей пьесе, а на пикнике – это осязание летнего воздуха, тепла, солнца, ощущение особой жизни тела в солнечных лучах.

Драматург Михаил Рощин и народная артистка РСФСР, главный режиссер московского театра «Современник» Галина Волчек на репетиции спектакля «Спешите делать добро» по пьесе М. Рощина

Все это скажется, конечно, и на реакциях, и на речи, но я говорю не о том, как реагировать или подавать реплики, а о том, как чувствовать себя. Вот сейчас, во время нашего разговора, кто-то открыл двери, и от ощущения сквозняка мое состояние не могло не измениться, я не смотрю туда, продолжаю говорить, не имею права отвлекаться – слишком важна для меня тема разговора, но внутренне во мне что-то перестроилось. (Последние фразы Волчек произносит так, что несколько актеров оглядывается, не открылась ли на самом деле дверь, ведущая за сцену, – оттуда явно задуло!).

В пьесе есть эпизод, в котором героиня появляется, только

что вымыв голову и приняв душ, – продолжает Волчек. – Мы не собираемся для выразительности мочить ей волосы. Актриса должна убедить нас другими средствами – передать чувство легкости и свежести, которое возникает у человека, когда он в жару долго стоял под водой. При этом потребуется максимальная точность – малейшая фальшь в наших условиях будет мгновенно фиксироваться.

Такие задачи возникают на каждом шагу – перелистайте только пьесу. Скажем, ресторан, куда попадают Мякишев и Горелов. Они говорят о дружбе, отстаивают свою точку зрения, но в то же время они голодны, ждут заказа, вокруг – столики с публикой, бегают официанты. Все это вот и нужно сыграть – так, чтобы и ресторан, и окружение, которого у нас не будет, почувствовал зритель. Задача тем сложнее, чем более условно решение спектакля. Но ведь не случайно Немирович-Данченко говорил, что театр – это коврик и два актера. Коврик – обозначение сценической площадки, все остальное должны сделать мы.

В этот день попробовали первую картину. Медленно, по сантиметрам. И больше ни слова о физическом состоянии.

И ни одного замечания по ориентировке в пространстве.

Волчек занималась тем, чем занимается всегда на первых репетициях. Только попросила актеров сесть по разные стороны помоста:

– На этом помосте я чувствую себя голой, – тихо сказала Неелова, когда репетиция закончилась.

«Спешите делать добро». Репетиции. День девятый.

«Всю жизнь он пишет одну книгу» – эта мудрая мысль стала повторяться слишком часто. Стала расхожей. Вот уже эстрадная дива гордо заявляет, что «всю жизнь поет одну песню», драматический актер клянется, что все его театральные работы – это «одна роль, длиною в целую жизнь», а популярная кинозвезда кокетливо заявляет, что любовь у нее всю жизнь одна, объекты – разные. Постоянство, преданность одной идее, однолюбие стали модой, хорошим тоном. Но если даже случится, что эти качества станут признаком ограниченности, а в моду войдет универсализм, Волчек обречена остаться режиссером одной темы – темы нравственного выбора, определяемого старой как мир формулой – муки совести. В каждой другой пьесе – муки совести самого режиссера, ее страдающая душа художника.

– «Спешите делать добро» – назидательный призыв, вынесенный Рощиным в заголовок драмы, в транскрипции Волчек звучит если не как вопль отчаяния, то, по крайней мере, как

сигнал бедствия.

– В конце концов, – замечает Галина, – история, положенная Рощиным в основу драмы, не такая уж мудреная, но она дает нам возможность, грубо говоря, вскрыть, как консервную банку, философию каждого персонажа. Для этого нам придется отказаться от некоторых эпизодов, которые мельчат фабулу. Надеюсь, автор поймет нас. Но главное – нам необходимо добиться, чтобы наш спектакль приобрел остроту диспута, вынесенного на суд публики: мы показываем вам историю, обнажая все ее нервы, давайте разберемся в ней, решим, как делать добро сегодня, когда люди, по разным причинам норовят вывернуть это понятие наизнанку…

Очистить от быта? Как это?

Сцену Филаретовой, инспектора по работе с несовершеннолетними, бесцеремонно вмешивающуюся в чужую жизнь, Волчек решает не как разговор сплетницы, благодаря служебному положению удовлетворяющей свое любопытство, а как судилище, которое правит человек, облаченный властью. Для Л. Ивановой, играющей Филаретову, такая задача оказывается сложной: актриса скатывается на привычное, уже освоенное, поведение той же месткомовки из «Служебного романа», роль, принесшую Ивановой успех.

– Нет, нет, Мила, – останавливает ее Волчек. Совсем не то! Нам не выгодно подавать Филаретову как склочницу, мелкую тварь, интересующуюся чужим грязным бельем! Здесь все совершенно иное. Филаретова не играет судью, а действительно чувствует себя им. Она общественность, она – голос закона, она борется за светлое будущее, очищая общество от тех, кто не «звучит гордо». Поэтому никакого заискивания, никакой мельтешни! Вот эта папка документов для нее – священные скрижали, ее опора, она такое знает, что простому смертному недоступно! Отсюда и ее сознание своей силы, своей значимости, того, что она не «делает», а свершает». А ты говоришь так, будто уговариваешь подписаться человека на газеты! И ее слова о неясности взаимоотношений между Мякишевым и спасенной им девочкой – не намек, а требование стража порядка. И во всей сцене твое физическое состояние иное: ты здесь не случайный человек, забежавший посудачить о семейных склоках, ты занимаешь свое законное место, располагаешь кабинетом, дежурным милиционером, телефонами, в том числе и спецсвязью со всеми отделениями милиции.

И снова начинается та самая работа по складам, мучительная и увлекательная. И постепенно, вбирая энергию режиссера и актрисы, сцена преображается. Беседа, вызывавшая только что

незлобливый смех, вырастает до пристрастного допроса, обретая жутковатый оттенок. И реплика Филаретовой:

– Так мы не построим! – уже не смешна.

«Спешите делать добро». Репетиции. День двадцать четвертый.

С первой репетиции до первого прогона прошло шесть недель. Не так мало. Беда в том, что театр живет не по календарю, а по своим законам. У него хоть и не семь пятниц, но только четыре репетиционных дня: вторник – выходной, суббота и воскресенье с утренниками из нее выпадают. Вот и получается: за шесть недель не 42, а всего лишь 24 репетиции. Правда, с незанятыми в спектаклях репетируют и по вечерам – этим занимается обычно ассистент режиссера, но «Спешите делать добро» Волчек ставит без ассистента, да и к тому же в пьесе Рощина занято столько ведущих актеров, что отобрать хотя бы «парную» сцену для вечерней работы не удается.

И вот сегодня, накануне первого, чернового прогона сюрприз: пожарники запретили – категорически! – размещать зрителей на сцене, да еще при закрытом занавесе!

– Запасные выходы отсутствуют, а возникнет стихийное бедствие, люди кинутся в две узенькие двери – это же мгновенная паника! Категорически нет, нет и нет!

Вчера Волчек долго сидела с художником, думая и гадая, как спасти спектакль. Перебрав десяток вариантов, решили попробовать один: первые девять рядов партера накрыть щитами – здесь будет сценическая площадка, а зрители разместятся вокруг.

– По существу ничего не изменилось, – говорит Волчек, медленно идя по щитам, как бы проверяя их надежность. – Мне хочется сохранить наше решение спектакля. Одни из вас уже многого достигли, другие – на верном пути. И хотя для меня абсолютно ясно, что задача, стоящая перед вами не из легких, я верю, что вы справитесь с нею. Сегодня никого не поразит прежнее перевоплощение, когда слова: «Его нельзя узнать!», звучали высшим комплиментом. Сегодня актер стремится содрать с себя все эти пестрые внешние маски, содрать чуть ли не с мясом, но остаться самим собой. Сегодня мы ценим перевоплощение иного рода – нас поражает умение изменяться духовно, изнутри.

Думаю, что вы к такому полному перевоплощению, которое на этот раз будет строго контролироваться зрителем, готовы. Мы взялись за сложный эксперимент – надо попытаться завершить его. Давайте начнем с первой картины.

– Видишь ли, Галя, – неожиданно замечает один из актеров, –

может быть, наш спектакль получится гениальным, может быть, полным дерьмом, в нем есть роли, которые можно сделать грандиозно, но я не могу понять, почему его нужно играть в таком кольце зрительской блокады – оно же хватает за горло, за самое яблочко, душит, обвивает все тело щупальцами?

Волчек отвечает почти спокойно, напоминая сказанное на первых репетициях – эскапады этого актера для нее привычны.

– Но все это безумно трудно! – не дав ей договорить, вступает другая актриса. – Выйду я на площадку, а тут на носу Ульянов или Лева Дуров! Извините, Галина Борисовна, но, увидев их, я не смогу произнести ни слова!

– А ты не имеешь права разглядывать зрителей! Это же элементарно – ты не должна их видеть! – возражает Волчек. – Мы же не можем превращаться в цыганский хор из пародии Образцова!

Лия Ахеджакова и Валентин Гафт в спектакле «Спешите делать добро»

– Да, но ты посмотри, как нас будут видеть зрители! – прерывает другой актер. – Эти, сидящие на сцене, – свысока, а те, в десятом ряду, – на уровне башмаков!

– И потом, – подхватывает одна из актрис, – я до сих пор не могу усвоить, – может быть, я не достигла уровня, о котором ты говоришь, – как играть спиной к зрителю?! Это же просто

невежливо – говорить, повернувшись лицом к одним и отвернувшись от других, они те же деньги платили! Это значит обкрадывать их, залезть в чужой карман!

– Мы же еще работаем, – пытается вставить свое объяснение Волчек. – Кто тебе сказал, что ты будешь говорить свой монолог, не сходя с места?

– Галочка, – умоляюще-просящим тоном наступает другая актриса. – Ты же сама не играешь в этом спектакле, и поэтому не можешь понять нас как актеров!

– Да это же ясно, как пить дать, – поддерживает ее другой исполнитель. – Когда мы играли «Фудзияму», там было все понятно: публицистическая пьеса требовала публицистического приема! Но здесь бытовая драма, и я не вижу оснований для превращения ее в диспут. Ее надо играть, как мы играем обычные наши спектакли, и ничего от нее не убавится!..

Спор разрастался. Впрочем, в споре предполагается участие двух сторон. Здесь же с какого-то момента вторая сторона смолкла и только принимала на себя удары. Удары резкие, порой безжалостные, из тех, что называют ударом ниже пояса.

Спор выдохся также внезапно, как возник.

– Еще кто-нибудь хочет сказать? – спросила Волчек, закурив, наконец, сигарету, которую с полчаса держала в руках, забыв зажечь.

Актеры молчали.

– Устроим перерыв на 15 минут, после перерыва будем работать, – сказала тихо Галина.

Но после перерыва никакой работы не было. Наглотавшись валидола и не переставая курить – одну сигарету за другой, – Волчек ходила меж зачехленных рядов безмолвного зала, садилась, вставала и снова ходила. Потом попросила Марию Федоровну сообщить актерам, что о дне следующей репетиции им будет объявлено позже…

Послесловие к другой пьесе

Премьера «Спешите делать добро», состоявшаяся спустя два месяца, прошла с успехом. Зрители долго вызывали актеров и режиссера, в театре царил праздник.

Но это был иной спектакль. Очень хороший, но иной. Не тот, который замышлялся в другой пьесе режиссера. К тому актеры оказались неподготовленными. Это был компромиссный вариант, вобравший многое из прежней другой пьесы, но в основном написанный заново.

Считается, что одно искушается другим. Общий баланс, мол,

остается неизменным: «на каждого умного по дураку», а неосуществленность первоначального замысла компенсируется отлично сыгранными ролями. О балансе спорить трудно.

И вот еще одна ипостась одиночества режиссера. Как бы талантливо, изобретательно и еще как угодно ни написал он свою другую пьесу – воплотить ее полностью в спектакле никогда не удается. Сыграть самому за всех роли, даже если бы такое было возможно, – еще не означало бы достичь воплощения, адекватного замыслу.

Ситуация здесь, сходная с писательской, той погоней за словом, «единственным самым». Режиссеру труднее: актеры не словарь, сопротивление их автору «второй пьесы» диктуется актерской индивидуальностью, оно неизбежно. Режиссер, отдавая свой замысел актерам, в какой-то момент сделать уже ничего не может и остается один, со своими муками, своим осознанием разрыва меж задуманным и осуществленным.

И еще несколько слов о другой пьесе. Недосказанность, недописанность ее – особенность почерка режиссера. Не точка, а многоточие финалов спектаклей Волчек проистекает отсюда. Боясь наглухо замкнутых конструкций, Волчек оставляет зрителю возможность для осмысления, домысливания увиденного и услышанного.

Ее проповедь в исповеди, в доверии к зрителям. Ее спектакли не поучают доказательствами тривиальных истин, ее интересует не итог. Формулу поэта – «Не позволяй душе лениться! Чтоб в ступе воду не толочь, душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь!» – режиссер воплощает в каждой своей работе.

Ее другая пьеса невозможна без взрывов. Волчек сознательно ищет и находит экстремальные ситуации там, где, на первый взгляд, все обстоит мирно и благополучно. Она лезет вглубь, не боясь распознать, а что там, внутри, за этой невозмутимой гладью.

Свои спектакли она посвящает поиску утраченного идеала. Свято поверив в него, – с детства ли, с юности – она поносит веру в него сквозь десятилетия. Идеала, видеть который в сегодняшнем дне она хотела бы каждой клеточкой своей души. Оттого в ее работах всегда привкус горечи, яростное отрицание того, что этому идеалу не соответствует, то самое утверждение отрицанием, для которого «оптимистический трагизм» – постоянное свойство.

Глава шестая. С «Эшелоном» в Америку

В тот вечер лета 1977 года на «Эшелон» приехали американцы. К зданию «Современника» подкатила машина, и из нее вышли двое моложавых мужчин и полная женщина «вне возраста» – каждый владелец драматического театра, продюсер и режиссер одновременно, все вместе – гости Министерства культуры, прибывшие в «Театральную Мекку», Москву.

Галина Волчек встретила гостей в вестибюле. За пять минут, оставшихся до начала спектакля, американцы задали несколько вопросов, спросили, сколько в труппе актеров и каков гонорар у звезд, удивились, что в репертуаре театра не одна, как это принято в подавляющем большинстве театров Америки, а двадцать одна (!) пьеса и каждая («Неужели?!») ежевечерне делает полные сборы, несмотря на то, что некоторые из них поставлены восемь, а то и десять («Сколько? Десять?!») лет назад, а затем направились в зал.

Спектакль они смотрели без перевода. Галина Волчек, главный режиссер театра и постановщик «Эшелона», только успела до третьего звонка предупредить, что время действия – минувшая война, а герои – москвичи, едущие в товарном вагоне, «теплушке» – по-русски, – в эвакуацию.

– Если у вас возникнут вопросы – в антракте я все объясню, – с этими словами «пошел свет»: в ярких люстрах убавилось накала и в ту же минуту на сцене, освещенной буднично, как бы приравненной к зрительному залу, стали собираться актеры. Американцы с любопытством разглядывали их, а они выходили в современных повседневных одеждах, без грима, по двое-трое или поодиночке, внутренне сосредоточенные, занимали места за длинным, «заседательским» столом и устремляли свои взгляды на мужчину, сидящего поодаль. Он включил на своем столике лампу, открыл папку и произнес уже знакомое слово «Эшелон» – название пьесы, которую и начал читать.

Он читал, актеры слушали, будто впервые, внимательно, заинтересованно, заражая зал ощущением предстоящей встречи с чем-то необычным.

Трудно было уловить момент, когда актеры включились в действие. Вот одна из актрис повторила вслед за чтецом реплику, потом – другую, как бы примеряясь к роли. Ее соседка накинула на плечи невесть откуда взявшийся платок.

Реплики звучали чуть неуверенно, актеры словно

нащупывали смысл, – спектакль начал обрастать бытом далекого военного времени: слева медленно выехала конструкция, в которой легко угадывался товарный вагон. Люстры в зале погасли, вагон как будто бы дрогнул, и эшелон двинулся в путь.

Сцена из спектакля «Эшелон»

Рощин написал «Эшелон» для «Современника». Большинству персонажей драматург даже дал имена актеров: на которых делались роли: Галина Дмитриевна – Галина Соколова, Лена – Елена Миллиоти, Люся – Людмила Крылова, Тамара – Тамара Дегтярева, Нина – Нина Дорошина и Лавра – хоть и не Татьяна, но все же Лаврова, Однако эта идеальная нацеленность (какой театр не мечтает о пьесе, рассчитанной на его труппу!) облегчала разве что распределение ролей, но не режиссерское решение спектакля.

Волчек поставила «Эшелон» как народное действо. Трагические обстоятельства жизни объединили в пространстве одного эшелона разных героев. Их характеры в сложных и изменчивых взаимоотношениях с близким и дальним окружением и составили суть спектакля.

В этом была позиция: ведь «Эшелон» собрал людей, которых критика традиционно называла «простыми». А в те дни, когда готовилась премьера, в год 30-летия Победы, «простые» были изрядно и настойчиво потеснены иными героями. Ожесточенные атаки на курс XX съезда партии, в частности, попытки

реабилитации Сталина, развернувшиеся после октябрьского (1964 г.) Пленума партии, принесли свои результаты. Появились спектакли и фильмы, произведения живописи, литературы, публицистики, умалявшие значение подвига, совершенного миллионами, сражавшимися с фашизмом. При этом, как в былые времена, в сороковые, начале пятидесятых годов, главным объектом изображения становились военачальники, командовавшие безликой массой под руководством все знавшего наперед генералиссимуса.

«Современник» оказался в кругу тех театров, которые предложили иное понимание истории.

Для режиссера, впрочем, как и для автора и для большинства участников спектакля, годы войны пришлись на их далекое детство. Они читали книги, документы той поры, встречались с женщинами, пережившими тяготы военного тыла.

– Можно ли понять спектакль, не зная языка, – подумала Галина о зарубежных гостях, пришедших в театр в тот жаркий июньский вечер.

Понять, оказывается, можно многое. Как выяснилось позже, без переводчика читались эмоциональные пласты. Понятными оказались и массовые, кульминационные для спектакля сцены, где театральная условность приобрела жизненную достоверность.

…Когда спектакль кончился, американцы остались на своих местах и долго сидели молча. Потом попросили разрешения осмотреть сцену, устройство «фурки», конструкции, изображающей в «Эшелоне» теплушку, побывать за кулисами, в подсобных цехах.

Полная женщина «вне возраста», решительно отвела Волчек в сторону.

– Я восхищена вашим спектаклем и хотела бы видеть точно такой же у нас в Хьюстоне, на сцене «Алей Тиэтр», – сказала она с сияющей улыбкой и нетерпеливо посмотрела на переводчика.

– Спасибо! – поблагодарила Галина – Я рада, что вам понравилась наша работа.

– Но я действительно хочу, чтобы вы поставили у нас «Эшелон», – повторила американка и снова ликующе улыбнулась. – Мне было бы интересно узнать, устраивает ли вас мое предложение?

– Можно попробовать, – продолжила Волчек обмен улыбками, все еще не веря в серьезность разговора.

– В таком случае, когда? – спросила американка.

– В декабре, – ответила Волчек, – в декабре я буду свободна.

То, что произошло дальше, не оставляло никаких оснований для «серьеза» и напоминало сцену из какого-то полузабытого

американского комедийного фильма.

– Я восхищен и хотел бы, чтобы вы поставили «Эшелон» у нас в Минеаполисе! – украдкой сказал второй гость, едва начался осмотр сцены.

– Можно попробовать, – улыбнулась Волчек.

– Когда?

– В декабре!

Третье предложение последовало минутой позже.

– Точно такой же «Эшелон» у нас в Нью-Йорке!

– В декабре! – ответила Галина, почти смеясь.

Но все эти переговоры велись, как выяснилось, всерьез. На следующий день она получила от руководителя Хьюстонского «Алей-Тиэтр» миссис Найны Венс официальное предложение (коллеги уступили миссис эту возможность, то ли из-за того, что она опередила всех, то ли потому, что была единственной женщиной в американской делегации) – поставить в начале 1978 года спектакль по пьесе Михаила Рощина «Эшелон».

Начались сборы в дорогу. Вероятно, у Волчек был самый необычный багаж, отправляемый когда-либо в Америку; ватники, меховые телогрейки, платки, алюминиевые кружки и миски, полуведерный чайник, – все изрядно поношенное, видавшее виды.

И десятки свертков, пакетиков, коробочек – актеры «Современника», узнав о предстоящей постановке, решили послать американским коллегам подарки. Бурно обсуждалось, что именно стоит послать – самое важное, самое нужное, самое существенное, без чего там, в Хьюстоне, нельзя будет обойтись. Так появились эти необычные сувениры с надписями: «Лавре от Лавры», «Галине Дмитриевне от Галины Дмитриевны», «Тамаре от Тамары» и т. д. Гребенки, брошки-заколки для волос, косынки в горошек, пионерский галстук и металлический зажим, красноармейская пилотка, шапка-ушанка – предметы быта, которые должны соответствовать времени и месту действия пьесы; ведь при всей условности, «Эшелон» Галины Волчек остается конкретно-достоверным в деталях.

Но если у нас буханка черного хлеба или солдатский котелок заставляет что-то вспомнить, то чем станут они для американцев? Если даже сама Отечественная война советского народа против фашизма для граждан США – «Неизвестная война на Востоке» (так был назван самими американцами многосерийный телефильм о событиях тех лет)! Как встретят американские зрители пьесу и ее героев? Как встретят режиссера с этого далекого от них Востока? Тем более, что на театральной сцене США это будет первая постановка, которую осуществит представитель советского театра?

В необычном багаже режиссера находился альбом фотографий военных лет и небольшой, на 20 минут, фильм – учебная работа вгиковца Юрия Притулы – цветной неозвученный репортаж, снятый на 16-миллиметровую пленку прямо во время спектакля в «Современнике». Лента запечатлела несколько ключевых сцен «Эшелона» – быть может, она поможет в предстоящей работе, но насколько?

К этим волнениям примешивались и другие: как быть с языковым барьером, который мог помешать прямой связи «режиссер – актер», работали ли американцы прежде с женщиной-режиссером и не вызовет ли такая встреча афронта?

Эти нараставшие, как снежный ком, тревоги и волнения могут объяснить состояние нервного напряжения, в котором находилась Волчек, пересекая – в декабре! – океан.

Незадолго до отъезда ее вызвали в Министерство культуры. Как выяснилось, его волновали совсем иные заботы.

– Вы – главный режиссер, – сказали ей, осмотрев ее, – в таком задрипанном пальто появляться в Америке – значит, дискредитировать нашу страну.

Пальто Галине казалось вполне приличным, но, чтобы не спорить, пришлось подчиниться. Под расписку ей выдали норковую шубу, на оплату которой Волчек не хватило бы ни ее зарплаты, ни гонораров.

Выйдя из самолета в Нью-Йорке и ступив на верхнюю площадку залитого жарким солнцем трапа, Галина почувствовала неуместность своего полученного под расписку облачения. И – дернул же черт – сбросила с плеч бесценную шубу и, к восторгу встречавших советского режиссера корреспондентов, пустила ее вниз по перилам трапа. Знай наших! Снимок этот обошел многие американские газеты.

А в Хьюстоне уже все было готово к началу репетиций. Руководитель театра миссис Найна Венс сама распределила все роли среди участников будущего спектакля, не оставив Галине и надежды на изменения: не занятых в «Эшелоне» актеров просто не пригласили.

Это не были ни козни, ни происки: такова, увы, практика американского театра. И Хьюстонский «Алей Тиэтр» среди своих собратьев – типичный. Известно, что в США нет (или почти нет) театра в нашем понимании – сложившегося коллектива актеров-единомышленников (в идеале) с репертуаром, который позволяет сегодня играть один спектакль, завтра, послезавтра – другой.

Общее, что в равной степени свойственно всем американским труппам, – длительность репетиционного периода. В отличие от наших коллективов, которым на репетиции отводится обычно

два-три месяца, американские готовят спектакль быстрее: две-три недели считается нормальным сроком. Причины здесь не творческие, а коммерческие; дороговизна технических средств, высокие гонорары звезд, стоимость аренды помещений.

«Я в Америке сумела с их артистками, которые и про войну-то не слышали, или слышали опосредованно, поставить “Эшелон” так, что они стали похожи на русских баб». (Галина Волчек)

Что бы ни случилось, официальная премьера «Эшелона»

должна была состояться 26 января – об этом Галина узнала, едва прибыла в Хьюстон и собралась на первую репетицию.

И вот театр. Белое в три этажа здание с двумя наружными прогулочными ярусами балконов, башни с бойницами. Никакой лепнины, никаких украшений, подчеркнуто гладкие плоскости стен, – издали все это сооружение можно принять за старинную крепость, Бог весть, как оказавшуюся в центре современного города. Широкая лестница в полусотню ступенек ведет к стеклянному прямоугольнику входа, сквозь который просматривается просторное фойе. Еще столько же ступенек по изогнутой острыми углами внутренней лестнице, и мы в зрительном зале с обитыми темно-красным бархатом креслами, расположенными амфитеатром.

Труппа вся в сборе – режиссера встретили приветливыми улыбками, доброжелательными возгласами, и проводили на сцену, где в окружении мягких стульев стоял столик с двумя флажками – советским и американским, а над ним написанный полурусским – полулатинским шрифтом плакат: «Dобро пожалоbать!».

Актеры поочередно подходили к режиссеру, каждый представлялся и – для удобства общения – вешал на грудь табличку, где значилось и его имя, и имя персонажа, которого предстояло играть.

Эти таблички вызвали у Волчек почти состояние, близкое к шоку. Вот та высокая, суховатая актриса должна стать Машей?!

А та холеная дама – нищенкой-беженкой?! А эта типичная американка с великолепной улыбкой, будто сошедшая с рекламного проспекта, «партийной совестью» вагона – Галиной Дмитриевной?!

Большее несовпадение внешних данных хьюстонских актеров с теми, какими в представлении Волчек обладали герои «Эшелона», трудно было вообразить! И, что значительно серьезнее: несоответствие казалось не только внешним. Манера американцев говорить, смотреть, держаться, улыбаться, – все было «не то».

В своем театре выбор актера для Волчек всегда важнейший этап в новой постановке – надо ли говорить, как много зависит от него. Приходится учитывать психофизические качества исполнителя, его жизненный опыт, способность понять и почувствовать обстоятельства пьесы и роли.

А тут? Приняв живописные позы, актеры расположились на сцене, все – уверенные в себе, независимые, всем видом говорящие, что все в их жизни «файн» (прекрасно) – чужие люди, чужие друг другу и режиссеру. Все, что там, дома, вызывало

опасения и представлялось смутно-тревожным, стало конкретной действительностью, от которой никуда не уйти.

В нарушение правил Волчек сообщила Найне, что на первой встрече с актерами она хотела бы прочесть им пьесу – всю целиком, по-русски.

– Зачем? – удивилась миссис. – Ведь они знают уже и пьесу, и свои роли. У нас все это входит в дорепетиционный период. Вам нужно начинать сразу с постановки!

Но Волчек настояла на своем. Не для того, чтобы разыграть пьесу сразу за всех актеров, а для того, чтобы помочь им почувствовать режиссерскую интонацию, отношение к героям, концепцию будущего спектакля, – все то, что не могло не проявиться уже в чтении. Волчек хотела – должна была – заинтересовать американцев судьбами персонажей, вызвать у актеров профессиональный и человеческий интерес героям «Эшелона», только при этом условии они могут двинуться в путь.

Она прочла первый акт и спросила, нужно ли читать дальше. По атмосфере, которую ощущала, по изменившимся позам – «все внимание» – предвидела ответ и продолжила чтение. А затем увлеченно рассказала о прототипах пьесы, о постановке ее в «Современнике», о том, как долго и трудно искала подход к ней, кляня себя за неспособность найти решение, все откладывая и откладывая начало репетиций. И, быть может, во время этого рассказа, похожего на исповедь, и возник тот первый контакт взаимопонимания, без которого режиссерские усилия рискуют за один день быть сведены к нулю.

Уже на первых репетициях с американцами обнаружилась приятная неожиданность: посмотрев московский спектакль один только раз, Найна Венс точно угадала зерно каждой роли, поняла режиссерскую трактовку, и ее подбор исполнителей соответствовал их внутренним данным. А если и не во всем, то Волчек убедила себя, должна была убедить, что «попадание миссис Венс – полное. Ведь в «Алей Тиэтр» режиссеру предстояло (таковы были правила игры) поставить точно такой спектакль, какой шел в Москве, и для достижения этого она имела право упрощать задачи.

Галина сумела заразить американских актеров возможностью понять женщин другой страны и рассказать о них. Вероятно, поэтому они так жадно внимали всему, что говорил режиссер о «неизвестной войне», рассматривали фотографии той поры, ловили каждое слово о быте и нравах того времени. Им хотелось быть похожими на тех, о ком они услыхали, кто смотрел на них из альбомов, на тех, кого они увидели с маленького экрана, установленного здесь же в зале после одной из репетиций.

«Немой» репортаж, снятый в Москве, имел неожиданные последствия: он вызвал незримое, а порой и открытое соревнование с москвичами. Американские актеры стремились во всем походить на своих советских коллег.

Не обошлось и без курьезов. Актриса, игравшая Лавру, – роль у нее шла очень успешно – безжалостно рассталась со своими роскошными, длинными волосами.

– Теперь я больше похожа на вашу Лавру из Москвы? – спросила она режиссера.

Потом, много позже, через полгода после премьеры, актриса Бетти Фицпатрик, сыгравшая Галину Дмитриевну, побывает в Москве и, посмотрев (в первый же вечер по приезде) «Эшелон» в «Современнике», расскажет:

– Желание нашей труппы достичь абсолютного сходства с «оригиналом» вызывало не одобрение режиссера, а, скорее, иронию.

– Чем лучше Галина Волчек узнавала нас, тем больше исходила из наших собственных возможностей, вела нас к конечному результату иным путем, не насилуя актерскую природу, свойственную нам.

Я не могу сказать, что работалось нам легко. Принцип ансамблевой игры у нас в США не настолько силен, как здесь, в России. Если же Галине Волчек удалось создать редкий – один на тысячу – для американского театра ансамбль, то это было достигнуто напряженным трудом, уникальным сочетанием в ней двух профессий, каждой из которых она блистательно владеет, – режиссера и актрисы (без ее показов мы наверняка не справились бы с ролями), и, что самое главное, – ее умением заразить всех нас стремлением создать целостный спектакль. Никто из нас до сих пор не переживал что-либо подобное: мы обрели новое чувство труппы, при концентрации усилий каждого отдельного актера жили и действовали как дружная, сыгранная спортивная команда, в которой каждый игрок не только чувствует партнера, но и отвечает за него. И хотя многие из нас и раньше были знакомы, оказалось, по-настоящему мы узнали друг друга только при работе над «Эшелоном»…

И вот премьера!

Для режиссера последние перед открытием занавеса часы и минуты – сплошное мученье, связанное с одним: сейчас начнется действие и ты, до того главное действующее лицо, станешь бездействующим.

Здесь же, в Техасском штате, к привычному страху, какой возникает при испытании каждой постановки, добавился новый – страх перед встречей с неизвестным зрителем.

В США премьерных спектакля два: один, первый, так называемое торжественное открытие, гала-представление для избранных гостей по специальным приглашениям, второй – на следующий день, для зрителей, купивших билеты в кассе.

– Какого цвета будет на вас платье в вечер гала-спектакля? – спросила миссис Венс Галину Волчек за неделю до премьеры.

– Какое это имеет значение! – отмахнулась та.

– Значение это имеет огромное. И вообще, представляете ли вы, чем будете заниматься в тот вечер?

– Тем же, чем всегда в день премьеры, – бегать от актеров к осветителям, от гримерных к кулисам, объяснять, проверять, убеждать – до той поры, пока это возможно.

– На этот раз придется заняться другим! – категорически возразила Венс. – Вы будете стоять у входа в фойе, возле столика, и приветствовать наших гостей – улыбкой, взглядом, кивком головы, но не пропустить никого, никто не должен оставаться без внимания. Потом вы вместе со всеми пойдете в зал, а в антракте будете беседовать с друзьями театра, оказывающими нам финансовую поддержку. К концу спектакля вы будете за кулисами, и, когда на сцене появлюсь я и приглашу вас, выйдете на поклоны.

Волчек с актерами театра «Современник». «Вот говорят: столько лет вы не играете. Да я играю столько, сколько никому не снилось, все роли в “Современнике” мои…» (Галина Волчек)

Процедура, продиктованная миссис Венс, – не ее изобретение. Но торжественное открытие спектакля с телевидением, транслирующим только одно событие – съезд гостей, – непривычно и для американцев.

На спектакле в Хьюстоне, этом пятом по величине городе

США, гостей собралось превеликое множество, помимо местной знати, из Нью-Йорка и других городов прибыли известные режиссеры, артисты, художники, представители газет и журналов, буквально со всех концов страны. Но не пишущая братия определяла лицо зрителя первой премьеры. Стоимость приглашения на гала-представление почти в десять раз превышала обычную. В приглашении оговаривалась и форма одежды: фрак или смокинг для мужчин, вечернее платье для женщин. И когда к столику, где стояла Волчек, двинулся под прицелом телекамер этот улыбающийся парад мехов и драгоценностей, она, почувствовав, что душа ее уходит в пятки, прошептала переводчице:

– Ну, все, хана!

Она продолжала улыбаться, приветствуя все новых и новых гостей, а сама с ужасом представила, как эти фрачные мужчины и оголенные дамы займут свои места в партере, и на сцене появятся герои «Эшелона» в ватниках и ушанках, голодные, опаленные пожарами, другие люди из другого мира. Какое дело такому залу до их страданий?..

Когда фойе опустело и спектакль начался, Волчек не подчинилась указанию миссис Венс и не пошла в зал. Вконец измученная, она опустилась в кресло.

Через полчаса осторожно вошла в боковую дверь и осталась за шторой. В зале стояла напряженная тишина, как в лучшие дни московского бытия «Эшелона». Американские зрители вели себя точно так же, как московские. И когда в финале Автор начал свой монолог:

– Пожар все сильнее, это горит наш вагон, освещая факелом весь состав, все кусты вокруг, всю землю и всю нашу жизнь. А на фоне пожара смятым табором бегут наши люди – и из самой глубины сцены, медленно, медленнее, кажется, и нельзя, под звуки барабана двинулись в трагическом шествии все герои спектакля – павшие и живые.

Аплодисменты сотрясли зал. Появление на сцене Найны Венс вызвало почти общее «Браво!» Руководителя театра благодарили за смелый шаг – приглашение русского режиссера с русской современной пьесой. Когда же к зрителям вышла Галина Волчек, – зал поднялся с мест и, стоя, приветствовал ее, – случай, по свидетельству журналистов, редкий.

Анализ критических статей, появившихся в ближайшие несколько дней после первой премьеры (статей этих было невиданно много – невиданно даже для привыкших к рецензионному буму американцев) мог бы стать предметом особого и весьма любопытного исследования. Остановимся

только на одном: чем привлекла американского зрителя работа Галины Волчек, что заинтересовало их в спектакле?

Если не брать в расчет несколько единичных наскоков, появившихся еще до премьеры, злобных обвинений в пропаганде, то «Эшелон» для американского зрителя оказался спектаклем неожиданным, требующим напряжения – эмоционального и рационального, чтобы воспринять его и оценить. Готовые оценочные клише тут не помогали.

«Галина Волчек и ее актеры в «Алей Тиэтр» создали убедительную постановку. Быть может, главное достоинство «Эшелона» заключается в том, что он заставляет нас задуматься, а как бы наша страна относилась к окружающему миру, если бы в памяти у нас жили бы такие воспоминания?.. И другой возникает вопрос: а как бы мы вели себя, доведись нам оказаться в таком эшелоне?» (Газета «Лос-Анджелес таймс»).

«Счастливо избежавшие ужасов Второй мировой войны, американцы склонны с определенным самодовольством воспринимать чувства тех, кого не отпускает память об этом кошмаре. Если думать о немыслимом, «Эшелон» для американцев стал, быть может, не столько воспоминанием о прошлом, сколько предупреждением против будущего, которого не должно быть» (Журнал «Ньюсуик»).

И пусть одни рецензенты, анализируя спектакль, приходили к выводу, что он наталкивает на мысль о том, как было бы прекрасно, если бы люди могли обнаружить, что все они братья и сестры; другие находили, что в «Эшелоне» возникает образ всех невинных жертв войны, понесенных человечеством за всю историю его существования; третьи полагали, что премьера в «Алей Тиэтр» призвана в основном доказать зрителю, что жить – значит страдать, но выжить – значит преодолеть; признание спектакля, поставленного Галиной Волчек, «ярким образцом культуры советского парода» заключает в себе, пожалуй, главный итог работы режиссера.

…На следующий день после второй премьеры Волчек покидала Хьюстон – самолет вылетал в восемь утра. Гостиничный номер, к которому она не успела привыкнуть, сборы в дорогу: афиша с автографами всей группы, подаренная накануне, на прощальном ужине, ответные сувениры – «Маше от Маши» и «Лавре от Лавры»… Со всеми уже простилась, все уже – к этому привыкнуть, кажется, невозможно – позади. И утренняя тишина – последнее хьюстонское впечатление.

Царапанье, которое явственно шло от дверей номера, было необъяснимо. Когда этот странный звук повторился, Волчек распахнула дверь: в коридоре, прямо на ковровой дорожке,

расположились все актеры ее спектакля – каждый с гвоздичкой в руке. Увидев Гальину, они тихо запели:

Порой ночной
Мы распростились с тобой… —

покачивая в такт песни цветами…

У трапа самолета ее ждали корреспонденты.

– Последнее интервью в Америке, вы позволите?

– Скажите, – спросил один из них, – если бы вам предложили выбирать одно из двух – или актерство или режиссуру, что бы вы предпочли?

– Если бы мне сказали, – ответила Волчек, – что я никогда не смогу больше играть, – я бы была самым несчастным человеком. А если бы не позволили больше ставить, – я бы не смогла жить.

Америка не осталась единственной страной, где ставила Волчек.

Она работала в театрах Венгрии, Финляндии, ГДР, Шотландии, ФРГ и других. Работала увлеченно, актеры ценили это, гордились успехом, что сопутствовал каждой ее постановке. Законы «загнивающего буржуазного общества» требовали использовать на все сто популярность русского режиссера – приглашения следовали одно за другим, от многих пришлось отказываться: времени не доставало, да и родной театр ждал.

И в каждой стране у нее появлялись друзья, которые писали, звонили, приезжали. Контакты и связи, к развитию и укреплению которых так любили призывать наши газеты, у Волчек получали вовсе не абстрактное воплощение. Но об этом те же газеты почему-то не роняли ни слова.

Ответы на вопросы зрителей

– Если бы начать работу сначала, что бы вы хотели изменить?

– Я не готова ответить вам на этот вопрос… Потому что не думаю, что говорить надо было бы об одном каком-то компоненте в моей очень сложной профессии.

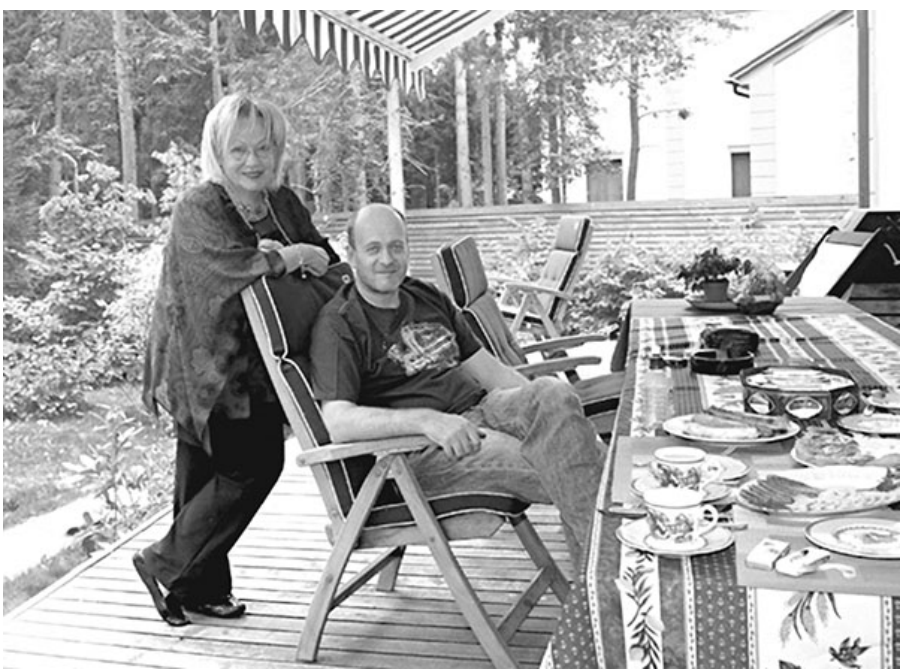
Наверное, я бы все-таки не стала главным режиссером, я бы удержалась от этого. Я удерживалась от этого долго, не соглашалась принять этот пост почти два года, моя интуиция мне подсказывала, что это не просто очень сложная должность. Недаром говорят, что по статистике смертности режиссеры занимают после летчиков-испытателей второе место. Я думаю, что если даже это не вполне проверенные данные, то очень

правдоподобные.

– Какой из сегодняшних спектаклей «Современника» вы считаете наиболее близким вашему пониманию театра?

– Не совсем скромно мне отвечать на этот вопрос, потому что все-таки многие спектакли я делала в моем театре сама, и в них и есть мое его понимание. Но могу сказать, что спектакль, который поставил на нашей сцене молодой режиссер Михаил Али-Хуссейн по пьесе Гельмана «Наедине со всеми», наиболее определенно отвечает моим требованиям к сегодняшнему театру. В этом спектакле, пожалуй, какое-то новое качество правды. Иероглифы правды сегодня освоили все. Сегодняшняя жизнь требует иного. Попытка достичь новой ступени правды

– Как, по-вашему, протекает развитие «Современника» в настоящее время? Могли бы назвать этот период переломным, болезненным, критическим или сказали бы, что развитие проходит равномерно? Только давайте договоримся: билетный дефицит не признак успеха, а всего лишь дефицит!



Галина Волчек с сыном Денисом Евстигнеевым. «Сын для меня – тема особая. Так сложились наши отношения, что он мой главный советчик, самый строгий зритель и судья. Не могу выпустить спектакль, пока его не посмотрит Денис». (Галина Волчек)

– Вот на счет второй половины записки скажу сразу: я тоже считаю, что толпа жаждущих «лишнего билетика» еще не

критерий качества. Билеты в театр входят теперь в систему дефицита, и когда судят по тому, насколько трудно попасть на тот или другой спектакль, происходит мешанина в оценках. Лучше взглянуть, кто наполняет театр. И тогда легко убедиться, что часто это люди, которым в театре неинтересно и которым в него вовсе не нужно ходить.

Может быть, я как режиссер-женщина уникальна в своей реакции на необязательный зрительный зал. Когда я вижу в театре людей, которые пришли туда не смотреть спектакль, не соединиться с тем, что происходит на сцене, а совсем для других целей, меня охватывает ярость.

Был такой случай в моей режиссерской практике. Я пришла на «Восхождение на Фудзияму», села неподалеку от входа и вижу рядом со мной двух немолодых мужчин, остро реагирующих на все, о чем говорит спектакль. На этом спектакле вообще часто возникала в зале та особая тишина, ради которой многие из нас идут в эту мучительную профессию, – не ради аплодисментов, а ради такой тишины, которой вы иногда нас вознаграждаете.

И вот в такой момент я слышу сзади явственный шепот – женский и мужской голоса:

– Что это показывают! Ни декораций, ни костюмов! Кому это нужно?!

Может быть, я не обратила внимание на это, если бы не мои «причастные» соседи, – по всему чувствовалось, что они пережили нечто похожее на то, о чем рассказал в своей пьесе Чингиз Айтматов. Я начала дергаться из-за них – они стеснялись прервать «поток сознания», который шел сзади. Терпела минуту, две, три, потом повернулась – увидела очень нарядную даму в парче с искусно выложенной прической «халами», дама, видно, долго готовилась к тому, чтобы прийти в театр и пройтись по фойе, ждала антракта, а антракта в этом спектакле не было вообще и это ее сильно разочаровало, – повернулась, протянула этой даме три рубля и сказала:

– Вот вам деньги за билеты! Уходите немедленно!

К сожалению, сегодня театр – один из компонентов дефицита. Стало очень престижным попасть на премьеру или какой-то спектакль, а потом сказать:

– Я вчера был на Таганке – или там-то. Это-то и привело к тому, что отсутствие билетов в кассе больше не является критерием успеха театра.

Что же касается первой половины вашего вопроса, как определить сегодняшний период развития «Современника», я бы назвала этот период так: «закономерный». И это, наверное, самое страшное, что есть. И очевидно, неизбежное. Потому что, если

прочитать письма Станиславского об эволюции «художественников», или послушать сегодня признания какого-либо другого режиссера, проработавшего в одном театре не меньше десяти лет, то это будут почти одни и те же слова, одна и та же мольба, одно и то же страдание. Да если даже перечитать «Театральный роман» Булгакова, то, со скидкой на жанр, там можно обнаружить те же интонации.

Так что, к великому сожалению, закономерность есть.

А это уже в свою очередь приводит к явлениям и болезненным, и драматическим, и кризисным и т. д.

Глава седьмая. Что значит быть главным режиссером?

– Нет, все это так и не так! Что-то важное ускользает, – сказала Волчек, когда я закончил чтение предыдущей главы. (Мысль дать между главами «Ответы на вопросы зрителей» тогда еще не возникла). – Нет, все это так и не так! – повторила Волчек. Из «да» и «нет» она, как эренбурговский Хулио Хуренито, отдает предпочтение «нет». – В книге отсутствуют, может быть, почти отсутствуют, остро характерные детали личности человека, о котором вы пишете. Вы так хорошо знаете наш репетиционный процесс, что упускаете детали, которые, вам кажется, известны и другим. Уходят подробности, без которых не сложится целое. А ведь меня всегда интересует, чем отличен этот режиссер от другого, помимо его работы.

Читатель не поймет, какая она, Галина Волчек. Ну, например, пришел ко мне в гости старый знакомый – в новую квартиру. Белые стены, старинная мебель, ковер на полу, зеркало в бронзовом овале и тут же, в прихожей, колесо от «Жигулей».

– Если бы не было этого колеса, – сказал он, – это был бы не твой дом.

Помню, мы приехали на гастроли в Тбилиси, в 61 году, – никто меня не знал, во всяком случае, на улицах не здоровался. И вот однажды стою возле перекрестка, кого-то жду. На мне блузка, юбка с пояском, – все темное, только на пояске брелок в виде золотой монеты с цепочкой. И вдруг замечаю, что на меня пристально смотрит прохожий: ходит вокруг и разглядывает вот так, откровенно, не скрываясь, с наглой улыбочкой. Чувствую, внутренне закипаю. А он все с той же улыбочкой приближается на два-три шага и указывает на брелок:

– Это можно купить? Сколько стоит? – Я взрываюсь, подхожу к нему вплотную и, жестко ткнув себя в грудь, медленно произношу:

– Я продаюсь, я! Сколько дашь?! – Он в страхе убегает. Я в таком состоянии могу сделать все.

Я же бываю и злой, и взбалмошной, и глупой, и жестокой, ведь вы не раз присутствовали при ситуациях, когда, как говорится, «коса находит на камень», и знаете, что меня не сдвинет с места ни один довод, если я убеждена в своей правоте. И даже безжалостной: я вам рассказывала, как Ефремов просил меня:

– Галя, давай помиримся, мы же с тобой должны жить в мире,

как обрученные.

Стоял чуть ли не на коленях, а я слушала и не могла сказать правды, – отшучивалась, о чем, мол, разговор, и не говорила «да». И он понимал это, и понимал, что я жду от него только одной фразы:

– Галя, прости, я был не прав, я предал.

Но он не мог сказать этого, молча просил не заставлять произносить вслух свое покаяние, а я делала вид, что ничего не понимаю, и не простила.

Все, что я сейчас говорю, не равнозначно, что-то даже мелко, но без таких мелочей уходит важное. Абсолютно так же, как при работе над ролью: хотя я не люблю бытовые детали, но когда Алиса Фрейндлих зажигает спички в последнем акте «Вишневого сада», то, КАК она это делает, – уже характеристика…

Второе замечание касалось стиля.

– Вы меня часто цитируете, – говорила Волчек, – цитаты эти возражения не вызывают. И все же, несмотря на то, что ничего не искажено, это я и не я. У вас получились почти всюду приглаженные речи, округлые. В действительности они резче, более взъерошенные, взрывные. Я пью чай, обжигающий и крепкий, заваренный в каждой чашке заново.

– Я знаю это.

– Но почему-то умело скрываете, – она улыбнулась и, сменив сигарету в мундштуке, продолжала. – Ну, сколько раз за последние десять, даже пятнадцать лет я была по-настоящему счастлива? Раза два-три, не больше…

Когда родила Дениса и почувствовала себя матерью. Когда летела из ГДР, окончив работу над «Вишневым садом» в Веймарском театре, – счастлива от усталости и открывавшейся свободы. Еще когда?..

Счастье и я – сочетание нетипичное. Мне позвонила однажды журналистка из «Недели»:

– Для предновогоднего интервью… известные женщины… на пороге года… опишите ваш самый яркий день счастья!»… Я орала, как резаная:

– Какое счастье?! Вы представляете, что такое театр, да еще если ты главный режиссер в нем?! Она, между прочим, записала весь мой крик и дала его в газету, правда, тоже пригладив и обойдя острые углы… Благостности я боюсь. Она, как тина. И не жизнь…

В приведенном разговоре с автором ничего необычного нет.

Она и в том, что, будучи главрежем, выполняя сотни различных дел, относящихся и не относящихся к его статусу, Волчек может, едва закончив в своем кабинете яростный спор о

поведении актера, попавшего среди ночи в переделку, подняться на пятый этаж в репетиционной зал и тут же переключиться на тончайшую лирику тузенбаховского монолога.

«Я не умею быть второй. И даже первой не умею. Только единственной…» (Галина Волчек)

И не та же парадоксальность в самом методе репетиций Волчек с ее постоянным стремлением открыть новый, странный, расходящийся с общепринятым смысл написанного драматургом,

докатиться до второго – десятого плана героя, обнаружить экстремальную ситуацию?!

И не из того же ряда активное неприятие так называемого здравого смысла? Что здесь – желание ниспровергнуть его, или страсть утвердить свой здравый смысл – здравый смысл парадокса, как нормы неоднозначности жизни.

Волчек – конкретное воплощение диалектики. Все жизненные процессы для нее – борьба противоречий, ощущаемая ею не теоретически, а в ежесекундной реальности. Они существуют для нее в том самом диалектическом единстве, что, как известно, является залогом развития. Парадоксальная борьба противоположностей составляет суть ее натуры и не дает пребывать ей в состоянии спокойствия.

Поэтому в «Вишневом саде» сосуществует несочетаемое – грубая реальность, вызывающая неприязнь, и высокая поэзия, вырастающая до символов.

Поэтому в «Трех сестрах» встреча Маши с Вершининым – радостное озарение любовью и одновременно – мгновение горести: по Волчек, в радости первой встречи герои ощущают тягостное предчувствие невозможности счастья.

Поэтому и сама жизнь Волчек – противоречивое сцепление, сращение творчества и бытия, не существующего одно без другого. Ахматовское признание – «когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда», – не утрачивает ценности, хотя цитируется и слишком часто, и слишком по разным поводам.

Но все, названное выше, – слагаемые. А в сумме? Ну, если бы нашелся такой дотошный театровед, что, как с ножом к горлу, потребовал бы:

– Нет, вы все-таки должны сказать, в чем в итоге особенности режиссуры Волчек?

Что можно было бы ему ответить? В конце концов, нового метода Галина не изобрела. Он у нее тот же, что и у других режиссеров – метод Станиславского. И если спектакли, к примеру, Волчек, Товстоногова или Эфроса не похожи один на другой, то это по той же причине, по которой постановки многих режиссеров одинаковы, как две капли воды – все дело в индивидуальности художника.

Отличие работ Волчек – в ней самой. Она – личность, и все ее личностные начала отражаются в ее спектаклях, делая их неповторимыми. Это, вероятно, и есть суммарный ответ на вопрос дотошного критика. С одной существенной оговоркой. Самовыражение для Галины – никогда не самоцель. Сосредоточить внимание на своей персоне – чужое, равнозначное режиссерскому стриптизу.

И разве не парадоксальна сама должность главного режиссера в волчековском варианте?!

Перечисление обязанностей главрежа «Современника» выглядит в канцелярском изложении предельно ясным. Главный режиссер:

1. Формирует труппу театра и отвечает за ее состояние;

2. Формирует репертуар;

3. Несет ответственность за качество спектаклей – новых и тех, что уже находятся в репертуаре;

4. Ставит спектакли сам и привлекает к постановкам других режиссеров;

5. Руководит работой художественного совета, совместно с которым решает все творческие вопросы.

Перечисление это удлиняется бесконечно: мимо главного режиссера не проходит ничто, связанное с существованием театра: ни «ЧП» – опоздание актрисы на «Эшелон», когда пришлось в поисках другой исполнительницы задержать спектакль на 25 минут; ни «базар», устроенный рабочими сцены за кулисами, в зале о базаре не догадывались, но он мешал актерам; ни плохая работа уборщицы; ни «круглая дата» администратора; ни послепремьерный банкет, ни десятки других «ни». Но если ограничиться только служебной спецификой, то и тогда можно обнаружить, что взаимоисключающая двойственность кроется в самом «Положении о…».

Ну, скажем, оно утверждает: «формирует репертуар». Но в «Современнике», как известно, последнее слово – за труппой, и большинством в один голос может быть отвергнута пьеса, показавшаяся главному режиссеру необычайно привлекательной. «Формирует группу», но вопрос о зачислении нового актера без мнения художественного совета решаться не может. «Ставит спектакли», но общее собрание труппы вправе признать постановку неудовлетворительной и не выпустить ее.

В этих многочисленных «но» и лежит соблазнительная возможность для главного тихо устраниться от ответственности, ничего самому не решать, вообще жить, насколько это допустимо в театре, – спокойно. Возможность вполне реальная. Для других.

Для Волчек – немыслимая. Глобальная ответственность – для нее минимум, и – «а у вас нет второго глобуса?» – это про нее. И слова, что, смеясь, сказала одна женщина-архитектор, о знаменитых предсказательницах судеб:

– Если бы им пришлось гадать Галине, то одной карточной колодой дело бы не обошлось! – Шутка, в которой доля правды несомненна.

Когда речь идет о сегодняшнем «Современнике», то о любом

явлении в его жизни можно, не боясь ошибиться, сказать: «Вначале была Волчек».

Взять хотя бы все вышеприведенные «но». Они существуют, однако на каждое из них есть «но» изначальное. И тогда лесенка выстраивается иначе: актеры голосуют, принимая или отвергая новую пьесу, но предлагает ее главный режиссер, без него ни одно произведение драматургии на обсуждение не попадает вообще; художественный совет зачисляет абитуриента в труппу, но первый экзамен принимает у него главный режиссер, без которого художественный совет абитуриента и в глаза не увидит; общее собрание может признать постановку неудовлетворительной, но до собрания над каждым спектаклем работает Галина, которая и выносит ему смертный приговор.

Здесь стоило бы привести примеры. Какие из десятков?

Взять один день главрежа. Реальный, невыдуманный и, вместе с тем, не самый типичный: репетиций не было.

10 утра. Управление культуры Моссовета, беседа о предстоящих летних гастролях, о необходимости «Современнику» работать все лето в Москве.

– Мы не можем допустить, чтобы в сезон, когда в столице столько гостей, наши лучшие театры были закрыты! – сказали Галине.

Ее попытка воспользоваться этой причисленностью к лучшим и поставить некоторые финансовые вопросы жизни «Современника» оказалась безуспешной.

11 утра. Театр, репетиционный зал № 1, читка пьесы никому неизвестного, молодого драматурга.

В «Современнике», как и в других театрах, есть завлит – заведующий литературной частью. Он ищет и читает пьесы, завязывает связи с авторами, с переводчиками. Волчек знакомится с рукописями не обязательно вслед за ним. Порой звонок главрежа драматургу, беседа с ним оказывается решающей для появления в символическом портфеле театра вполне реальной пьесы. Дружбе с авторами – многолетней с известными, налаживающейся – с начинающими, – как и в любых человеческих отношениях, принадлежит не последняя роль.

В тот день, который мы выбрали для примера, Волчек собрала в репзале сверстников молодого драматурга, начинающую часть труппы, – для нее «явка обязательна», для остальных – двери не закрыты.

Галина читает пьесу сама. Не выдавая своего отношения к ней, так, как читал бы человек со стороны, ни на йоту не раскрашивает реплики интонациями, методично называя имена. Читает без перерыва почти два часа, куря и разрешив курить

желающим.

– Откройте окна, – попросила она, окончив чтение в голубом от дыма зале. – На пять минут прервемся. Соберитесь с мыслями – после перерыва начнем обсуждение: если понравилось, то почему, если нет – тоже почему.

Обсуждение долго раскачивалось. (Волчек попросила высказаться каждого), но постепенно набрало силу – столкнулись точки зрения «автор – первооткрыватель», «автор – подражатель», «автор – пижон и занимается выпендрежем». Главный режиссер увлеченно слушал, смеялся, морщился, вставлял замечания, но когда стрелка приблизилась к трем, взял заключительное слово:

– Открою вам секрет: эту пьесу мы ставить не собираемся. Не потому, что боимся эксперимента. Я понимаю, она может иметь успех, но не у нас, в психологическом театре. Нам в ней, среди эпизодов-схем, характеров-знаков делать нечего. Зачем же тогда эта читка и обсуждение? Просто надо чаще говорить о нашем общем деле, спорить, искать общий язык, общие критерии, – без этого нельзя жить под одной крышей…

С трех – беседа с завлитом.

– Рая, принеси мне чаю без сахара и кусочек сыра, – протягивает Волчек рубль секретарю, видя, что в буфет не успевает.

Завлит должен выяснить творческие планы режиссера Н. – Волчек хотела пригласить его на постановку. «Чужие» режиссеры по-прежнему плохо уживаются в театре. Исключение очень немногочисленны и среди них одно из самых ярких – Георгий Александрович Товстоногов, поставивший в трудный для «Современника» период, в 1973 году, спектакль «Балалайкин и К°» (пьеса С. Михалкова по М. Салтыкову-Щедрину), режиссер, с которым у современниковцев оказалась полная совместимость. И Волчек продолжает поиски «своих». Путь из актеров в режиссеры, который когда-то она прошла сама, никому не заказан: несколько постановок осуществили «основатели» – Лилия Толмачева, Игорь Кваша, два спектакля поставила актриса среднего поколения Галина Соколова…

В 3.15 – беседа с режиссером Валерием Фокиным, вознамерившимся перенести свою постановку на телевидение. Разговор только начался, как в 3.30 в кабинет входят «назначенные» выпускники мхатовской школы-студии. Они играют сцену из «Двенадцати рассерженных мужчин».

– Спасибо, – благодарит Волчек. – Не могу отказать актерам в просьбе посмотреть их, – говорит она, когда те уходят, – так унизительно, если их лишают даже этого права!

Взять никого не могу, а смотреть нужно! И брать тоже…

Надо, кстати, пойти завтра на выпускной спектакль в Школу-студию и узнать (это уже завлиту), когда свой диплом играют щукинцы. Который час? Пятый!… Рая, я поехала в поликлинику, к семи вернусь!..

И в семь уже сидит в зале на приставных стульях – сегодня третий, премьерный спектакль. Занавес открывается, и вскоре главреж, неотрывно смотрящий на сцену, начинает испытывать беспокойство, родственное зуду, оглядывается по сторонам, смотрит на сидящего рядом Али-Хусейна, но тот делает непроницаемое лицо: мол, все в порядке. Через несколько минут Волчек не выдерживает:

– Миша, – наклоняется она к своему сорежиссеру, – запишите.

Миша достает программку и на ее оборотной стороне начинает фиксировать свистящий шепот постановщика и ее замечания на птичьем языке:

– Валера должен наткнуться… Марина перерывает… Мише – Входите! – точнее распределиться…

Сидящая перед главрежем зрительница гневно оборачивается:

– Если вы не перестанете разговаривать, я попрошу вас вывести из театра!

И Галина умолкает. А после спектакля она будет еще долго сидеть с актерами в маленькой комнате за кулисами и говорить о том, что получилось, что получаться начинает и что получиться должно.

Она устала – всегда устает во время просмотра спектаклей в своем театре, особенно тех, что ставила сама. Сидя в десятом ряду, Волчек проигрывает роли за всех, находящихся на сцене. После чистового прогона «Трех сестер», не произнеся ни единого слова, она потеряла голос и получила несмыкание связок!

Один рабочий день главного режиссера. На этом он не кончается, Дома ее еще ждут разговоры, в том числе и телефонные, о спектаклях, ролях, гастролях. Но это уже не днем, а поздней ночью.

И все же день главрежа, что мы привели, не самый типичный. В типичном – все то же самое, да еще четыре часа репетиций. А до и после них – депутатские дела (несколько созывов Волчек депутат Бауманского районного совета), совещания в Министерстве, заседания в Управлении, обсуждения, лекции, встречи, беседы. И ведь есть еще дела домашние и сын, который за время, что писалась книга, защитил дипломную работу и доказал, что достоин звания кинооператора; у него свои проблемы, мимо которых мать пройти не может. Притча о человеке, которому не хватало текущих суток, и он каждый раз

урывал часок-другой от наступающих, списана с Волчек.

В интервью, данном к 25-летию театра (апрель 1981 года), Волчек говорила:

– Вы спросили, каким встречает «Современник» свое двадцатипятилетие, каков наш театр сегодня? Есть вопросы, на которые трудно отвечать не потому, что не знаешь, что сказать, а потому, что не ощущаешь внутреннего основания для ответа. Но, если попытаться абстрагироваться и посмотреть чуть-чуть со стороны на театр, в котором ты работаешь, и быть при этом честным, то придется признать, что сегодня наш театр мало чем отличается от всех других.

В моменты нашего подъема, экстремальных ситуаций мы умеем объединиться в своем желании что-то сказать. И тогда появляются наши удачи. В самой нашей попытке смотреть на закономерные изменения – достоинство нашего театра. Мы и не пытаемся говорить, что вот мы живем по-прежнему, мы такие же. Да мне вообще кажется безграмотным и странным, когда иногда с миной сожаления говорят:

– «Современник», увы, не тот! Это ужасно было бы, если бы он был «тот», потому что время идет, и в этом времени все изменяется.

И, конечно, самый трудный для нас вопрос, как жить дальше. С той стороны зала нас до сих пор считают молодыми, но мы знаем, сколько нам лет и сколько мы прожили. Останавливаться нельзя – начнется загнивание. Как двигаться вперед, как вдохнуть новую жизнь в театральный организм?

Я часто думаю, какое прекрасное, гуманное достижение человечества – реанимация живого организма! Но, очевидно, когда речь идет об организме творческом, то здесь реанимировать нужно с особой осмотрительностью. Нельзя делать искусственное дыхание театру без того, чтобы подготовить эту операцию, без того, чтобы она была действительно нужна ему. А то ведь бывает так: искусственное дыхание никак не совпадает с организмом, не соответствует ему, для него чужое, а в него всё пытаются влить какие-то жизненные силы, не замечая, что театр уже давно мертв. История показывала такие примеры не раз.

Мне думается, что наш театр не случайно озабочен сменой поколений.

Своеобразие нашего театра в его программе, провозглашенной более тридцати лет назад. Стремление к правде, доверие зрителей – для нас главное. Самобытность наша, исходные данные – в актере, человеке, общественно заряженном, которого тревожит все, что происходит вокруг, заставляет не болтать, а действовать. Сегодня не трудно встретить актеров,

умеющих гневно произносить обличительные фразы, но внутренне сытых, благополучно-равнодушных. Вот эти, способные все утопить в говорении, – чужие для нас. Настоящий современниковец стремится взорвать зал, вышибить обывателя из кресла, хочет, чтобы его искусство было страстным, чтобы страсть заражала. Это и есть самое главное. У нас выработался особый код взаимопонимания, которым мы очень дорожим. Усваивается он далеко не каждым, даже очень талантливым актером, приходящим в наш театр со стороны. Поэтому мы заботимся, чтобы смена поколений произошла не только среди актеров, но и в режиссуре.

И вместе с тем – вот еще одно противоречие – в каждом спектакле, отмеченном печатью «Сделано Волчек», – ее мироощущение, которым она никогда не поступится.

Помню, как проходили репетиции «А поутру они проснулись». Волчек не была постановщиком этого спектакля. Несколько раз она приходила в зал и, стараясь оставаться незамеченной для всех, устраивалась на балконе. Потом подолгу беседовала с режиссером, пытаясь помочь ему. Когда последний предъявил ей законченную работу, начала постановку заново.

…С первых реплик, которые звучат еще в темном зале вытрезвителя, – зрители должны по голосам проснувшихся поутру шукшинских персонажей понять их характеры. Такую задачу поставила перед ними Волчек.

Сорок раз начинается это начало, но режиссер недоволен.

– Из ваших маленьких неправд складывается большая общая неправда – говорит она актерам. – Все вы словно в одну дуду дудите. Не бывает так. У каждого есть свое; очкарик – он же протестует, кипит, он человек интеллигентный, здесь он случайно, помещение его в вытрезвитель – покушение на его права, притеснение; урка – претендует на лидерство, он не просто просит закурить у старшины, а делает это с лихостью, рассчитывая на успех у окружающих… Пока мы не добьемся такой определенности каждого персонажа, ничего не получится. Вы сейчас произносите слова, а мне не текст важен, а смысл. Для того, чтобы произносить текст, не надо идти в театр!

Бестактность? Грубость? Но Волчек ставит спектакль, который репетируется уже почти три месяца. Нужно было разрушить представление о готовности, прежде всего его участников, найти способ заставить их продолжать работать.

Райкин-Очкарик начинает свой рассказ, и в тот момент, когда сообщает, что, будучи в гостях у Интересной женщины, говорил о телевидении, должна произойти смена декораций: два милиционера, появившись из-за кулис, поднимают часть забора,

лежащую на полу (до начала спектакля забор отделял сцену от зрительного зала, заменяя занавес, – грохот его падения означал, что действие началось), держат несколько секунд эту часть в вертикальном положении, а затем опрокидывают, но уже изнанкой вверх, – образовавшаяся таким нехитрым способом площадка призвана символизировать территорию квартиры Интересной женщины. Синхронно с этими манипуляциями должна включаться и музыка, и свет. Не так уж вроде и сложно.

Но Волчек нужно, чтобы Райкин не просто подал реплику на «перемену», в его словах должен быть эмоциональный взрыв – мостик к воспоминаниям. Режиссер долго разъясняет актеру, какое омерзение вызывает него одно упоминание о телевидении: это же сплошное общее место – разговоры в полуинтеллигентных домах о недостатках телепрограмм, это укор самому себе – опуститься до пошлых споров, где каждый мнит себя специалистом. Потому и места себе не находит, потому вскочил и… пошла перемена. Но монтировщики в костюмах милиционеров выходят с опозданием, не могут сразу ухватиться за забор, переругиваются друг с другом и, опрокинув тяжелые доски, разбегаются, словно от взрыва, в стороны. Осветители прозевали реплику, музыка загремела раньше времени, опоздал и сам Райкин – перешел на площадку позже, чем было намечено, но все же оказался на ней раньше хозяйки: Интересная женщина – Настя Вертинская побоялась войти в свою квартиру, пока ту не осветили.

– Еще! Еще раз! – требует Волчек. Она уже охрипла, нервы взвинчены до предела. – Это театр, а не барак! – кричит она осветителям и звуковикам. – Я заставлю вас работать профессионально!

И снова Райкин скорчился в гримасе – «телевидение», снова музыка, милиционеры-монтировщики, Вертинская смело шагает в темноту, но ее квартира так и остается не освещенной.

– В чем дело? – вскакивает Волчек. – В чем дело, объясните мне?! Даже зайца можно научить зажигать спички! Я двадцать раз повторяла – забор упал, считайте раз, два, на три – свет!

И повтор следовал за повтором, Волчек довела всех и дошла сама до изнеможения, но неизменно требовала начать все сначала, пока не добилась результата. Упрямство? Жестокость?

Она должна была, была обязана добиться его, этого результата, доказать всем, что его можно достичь. В спектакле не может быть ничего приблизительного – один из принципов ее режиссуры.

И чудо сцены свершилось – получившись однажды, сцена повторялась без видимых усилий.

Самое же неожиданное произошло на следующий день. Угробив на злосчастный переход четыре репетиционных часа, Волчек вдруг отменила все разом – и забор, и милиционеров, и свет, и музыку. И сухо сказала:

– Все это не то и нам совсем не нужно.

Непоследовательность? Женская прихоть?

Переделывая постановку пьесы Шукшина, Волчек ничего не отвергала априори. Да, при этом приходилось не жалеть сил ни товарищей, ни своих. Но в театре ничего на пальцах не проверишь. Ошибочно решение или нет, скажет только практика.

Говорю об этом, чтобы отмести всякую мысль о кознях «главного» против «очередного». Такой же ожесточенной проверке подвергаются и все собственные проекты. Когда, к примеру, репетиции «Вишневого сада» перешли на сцену, актеры подивились не условному решению художника, а реальной, безусловной, настоя щей земле, что была насыпана вокруг подиума.

В этом сочетании условного и безусловного что-то было, но, к сожалению, эффектное по замыслу, оно оказалось не приспособленным для игры.

После первой же репетиции актеры пожаловались: по земле трудно ходить, на ней неудобно сидеть, и вообще…

– Это оттого, что земли мало, – хладнокровно сказала Галина. И ее насыпали столько, что при энергичных шагах Лопахина – Фролова она начинала струйками ссыпаться в партер.

И тут переполнилась чаша терпения актеров.

– Что за ерунда! – возмущался Кваша. – В жизни люди сидят не на земле, а на траве! А у тебя Раневская сошла с ума: уселась с дочерьми на пашне!

– Это же ужасно! Я не говорю о своих ногах – они чернее ночи! – но если Слава увидит, во что превратилось мое сказочное платье за три дня, он упадет в обморок! – вторила Лаврова, апеллируя к непререкаемому авторитету Зайцева.

Волчек не спорила, упорно продолжала репетиции. Но через день-два землю отменила.

– Нам нужна земля, которая не пачкает ног и одежды, Но такой – я справлялась в одном НИИ, – к сожалению, еще нет, – сказала она со вздохом.

Объясняя замену оформления «А поутру», Волчек говорила труппе:

– Наш театр силен тем, что каждая постановка – общее дело. Имя Шукшина, его пьеса стоят того, чтобы искать, экспериментировать. Мы должны довести спектакль до уровня, за который не стыдно будет перед зрителями. И хотя мы уже на

выпуске, все оформление придется сменить.

Надеюсь, вы меня поймете: в этом решении нет ничего от моего каприза. Все эти «наплывы», «переходы» с окнами железнодорожных вагонов забирают на себя слишком много внимания, дробят пьесу. В результате получилось, что вещи, для Шукшина проходные, заняли в постановке слишком большое место.

Что для нас главное в ней? Шукшин исследует пьянство как результат бездуховности. Кого-то из своих героев он жалеет, кого-то понимает, но когда осуждает, – это не ортодоксальное осуждение, а осуждение с болью, тоской, за которыми стоит многозначное отношение Шукшина к людям. Это-то и должно быть выявлено, а не затушевано в спектакле…

И работа продолжалась. И – еще один парадокс – Галина поставила спектакль, не будучи его постановщиком: ни в афишах, ни в программах, ни в многочисленных хвалебных рецензиях ее фамилия не значилась.

Для режиссуры Волчек характерны те самые черты, что составляют суть ее личности: природная доброта и жесткость, бескомпромиссность ко всему, что она считает безнравственным, врожденное чувство гармонии. Не оттого ли так пластичны и гармоничны ее спектакли на фоне постоянной душевной дисгармонии? Опять сплошные парадоксы, но стоит ли этому удивляться! Тем более, что в Волчек все названное существует одновременно, вместе, во взаимоисключающем единстве: в ее доброте можно обнаружить и любовь, и ненависть, а в жесткости – понимание нутра человека, где часто наворочено Бог знает что.

Ежели все же говорить о Волчек – главном режиссере, то дело, конечно же, не сводится к поставленным ею спектаклям. Главная заслуга главного видится в другом. Возглавив «Современник», Волчек сумела, несмотря на бесчисленные бури, держать руль корабля, не позволяя ему отклониться от курса, заданного в начале пути.

Сколько мучительных испытаний ждало ее на каждом километре. Как тяжело доставались спектакли, за каждый из которых она несла ответственность вне зависимости, ставила ли его она сама или кто-то другой.

Как больно было снимать по разным причинам с репертуара постановки, едва родившиеся («Команда», «Поиск» и др.). Приходилось останавливаться, обновлять труппу, зализывать раны, отказываться от привычного, в том числе и от своих авторов, если эти «свои» тянули в прошлое, – это всегда болезненно трудно.

…А жизнь идет вперед, и никакая книга не поспеет за ней.

Все мои спектакли имеют нечто общее. В них есть невысказанная тревога – она выражена и в атмосфере, и в звуковом оформлении. Но есть и отличия. Способ существования артиста на сцене такого театра, как «Современник», тоже видоизменяется – понятие реализм для меня подвижно во времени. Если взять обычный градусник, то в бытовой пьесе артист может начинать с 35 градусов, потом дойти до 38 – законы драматургии помогают этому. В трагической притче начинать надо с 38, а заканчивать зашкаленным градусником.

Для меня в искусстве театра интересен только тот случай, который перерастает в явление. С этих позиций я подхожу и к постановке «Звезд на утреннем небе», (Звездами в пьесе назывались девушки легкого поведения, которых власть, ничтоже сумняшеся, выслала из Москвы на время «Олимпиады-80»). Мне хочется рассказать о загубленных душах, об ответственности человека перед самим собой, то есть обратиться к моей вечной теме – «как человеку человеком быть».

– Как вы относитесь к тому, что за последние годы некоторые артисты, много лет проработавшие в «Современнике», ушли из него?

– Всегда жаль, когда хороший артист, с которым связан большой период творческой жизни, уходит из театра. Причины такого шага неоднозначны, объяснить их в двух словах трудно.

В труппе любого театра всегда есть недовольные, каждый из которых считает, что его недооценивают.

Изменение и обновление театрального организма – процесс естественный. Гораздо хуже, когда актер, собирающийся уйти из коллектива, начинает угрожать этим уходом или диктовать свои условия. Не говоря уже о том, что подобные угрозы безнравственны, они отрицательно влияют на атмосферу театра, его творческий климат. Хуже ничего не бывает.

Наш театр уже переживал тяжелые моменты, связанные с уходом из труппы и артистов, и режиссеров, но остался жив, работает, доказал свою жизнеспособность, меняясь вместе со временем.

– В театр пришло много молодых артистов. Как складывается их судьба? Удается ли вам сделать их настоящими «современниковцами»?

– Очень трудный вопрос, но постараюсь ответить. За последние годы «Современник» пополнился большой группой молодых артистов. Это – Василий Мищенко, Александр Кахун, Галина Петрова, Антон Табаков, Ирина Метлицкая и др.

Они вошли во многие спектакли, некоторые уже стали

ведущими артистами театра.

Да, сейчас в нашей труппе много молодежи, но это уже другое поколение. Как и у сегодняшних зрителей, у молодых артистов другой опыт, другая жизнь.

Время идет, и само понятие правды в искусстве не остается неизменным. Не может быть абсолютной истины на все времена. Выразительные средства театра, как и люди, умирают, стареют, рождаются, возникают заново. Ход событий общественной жизни меняет зрителей, меняет их восприятие искусства и должен менять выразительные средства. Поэтому, повторяю, чтобы остаться верным своему названию, наш театр должен был измениться. И он изменился.

– Сегодня, летом 1989 года, можно говорить об успехе «Современника»: аншлаги при заметном снижении интереса зрителей к театральному искусству, первая премия «Крутому маршруту» на московском фестивале Театральная весна нынешнего года; премия того же Фестиваля Марине Нееловой за лучшее исполнение женской роли (Евгения Гинзбург в «Крутом маршруте»). Гастроли «Современника» в Италии, где римляне аплодировали «Ревизору» и «Звездам на утреннем небе»… И все же, оглядываясь на пройденный вами путь, о чем бы вы хотели сказать сегодня?

– Когда-то мы говорили с вами об «Эшелоне». Сегодня стоит вернуться к нему. Директивные органы осуждали нас за то, что в «Эшелоне» не с той стороны показана война, нет героизма, вместо подвигов – кастрюли, за необычность взгляда и т. д.

В ходу был и другой принцип: ругать не за то, что сказано в спектакле, а за то, что сказано не было.

Помню, уже после постановки «Эшелона» в Америке я предложила руководству Гостелерадио снять наш спектакль на пленку. И встретила категорический отказ.

– Я знаю, – сказал мне председатель, – вас там на руках носили, но не все, что нравится там, нравится здесь. Мы сами решим, какие подвиги советских людей показывать нашему зрителю и найдем нужные для этого спектакли.

Наш театр никогда не делал своим «творческим методом» вынесение борьбы, сложностей (тот же «Эшелон» мы сдавали 15 раз!) на открытую арену. Мы переживали все это внутри коллектива, не в пример другим, не выставляли себя героями.

Но и мытарства с выпуском спектаклей, и запрет наших зарубежных гастролей накануне выезда я могла объяснить. Сегодня я даже воспринимаю все это как естественный процесс – он был, как ни грустно, закономерен для того периода, в который мы жили. Я несомненно помню бесконечные издевательства,

унижения, но они не оставили в моем сердце особого следа.

Мое главное ощущение за 28 лет, что я занимаюсь режиссурой, и особенно за последние 18 лет – годы руководства «Современником» я все время сдаю экзамен на абсолютный успех, в экзаменационной комиссии находятся те, кто хочет завалить меня. Это то, от чего я больше всего устала.

В моей судьбе (мои коллеги чувствуют это) я постоянно ощущаю недоброжелательство снаружи. Я имею в виду силы, которые уничтожали меня, наш театр, долгие годы стремились вбить клин между труппой и зрителем. Недруги театра считали, что «Современник» после 1971 года, после ухода Ефремова, не имеет права на существование: и существовать не должен. Театру почти с компьютерной однозначностью была предсказана смерть. Изменения, которые претерпевала труппа, наши поиски, желания, находки, – ничего эти силы не интересовало, все оставалось за скобками их мнений.

Сегодня я испытываю не сейчас возникшее острое чувство одиночества в главном деле своей жизни, В экстремальных ситуациях я нахожу поддержу друзей, но повседневное ощущение конфликта не оставляет меня.

Почему же меня не уничтожили те, кто ставил эту цель? Кто явственно как бы говорил:

– Да кто ты такая, чтобы возглавить такой (!) театр, и после кого (?!) – самого Ефремова!

Уничтожить было легко – и мужчина не выдержал бы столь массированного удара, такой круговой осады.

Уничтожить не дал зритель. Я никогда не смогу понять, как зритель устоял перед этим массовым гипнозом. Ведь лишь изредка раздавались голоса, которые говорили доброе о «Современнике», – и это были акты гражданского мужества. Потому что хорошим тоном считалось говорить о неизбежном закате нашего театра.

Публика нам не изменила, мы оправдали ее доверие. К нам в театр пришел новый зритель, молодой, он теперь в большинстве в нашем зале. Правда, и это пытались объяснить механическим процессом.

Один из феноменов нашего театра, его жизни за последние 18 лет в том, что в статьях и рецензиях о «Современнике» очень мало истинного. Ситуация парадоксальная: при таком зрительском интересе нас как бы нет, нет истории нашего театра. И это очень горько. Несправедливые, лживые статьи, напоминающие доносы, рецензии с подтасованными фактами оставили в моей душе самые большие раны, потому что предавали-то нас те, кого мы считали своими.

Я благодарю недругов за успех. Они испортили мне жизнь, но закалили и научили борьбе больше, чем вся литература от Достоевского до Кафки.

В моем крутом жизненном маршруте спектакль «Крутой маршрут» стал определенной точкой. Не сравниваю свою судьбу с судьбой Евгении Гинзбург. Я говорю о точке, потому что почувствовала: если режиссер, даже работая с любимыми актерами, должен существовать по формуле – «каждый спектакль только на пять с плюсом», он может потерять профессию.

Мой крутой маршрут привел меня к тому, что я в разбитом внутреннем состоянии. Оно не от борьбы с Министерством, Управлением культуры. Оно от этой самой формулы, по которой я жила и живу в родном театре, Я давно уже не боюсь с кем-то поссориться – список тех, кто недоброжелателен ко мне, как к человеку, представляющему «Современник», огромный. Я не боюсь несправедливых рецензий, Я внутренне так переустроилась, что разучилась радоваться успеху. Говорят, в каждом человеке есть баланс между радостью и ее отсутствием. Мой баланс нарушен навсегда. Чувство горечи не проходит.

Беседа, завершающая эту книгу, состоялась в конце ноября 1990 года. Я побывал на репетиции нового спектакля, она, как обычно, началась с одиннадцати, и около трех Галина Борисовна предложила:

– Пойдемте, перекусим – сегодня раньше полуночи мне из театра не уйти, а потом поговорим.

Мы спустились в буфет – «закулисный», «артистический» – как хотите, назовите, – тот самый, куда не ходят зрители. Никогда не отличавшийся изобилием, сегодня он предлагал по-спартански скромную еду; отварную скумбрию с гречневой кашей, сухое пирожное «Кольцо», чай и кофе.

Вопросы я задаю в кабинете главного режиссера, где его хозяйка может, наконец, затянуться сигаретой.

– Положение в театрах кризисное – тут, как в обществе. Кризис проявился в острых конфликтах: известном расколе МХАТа, недавнем разделении труппы театра Ермоловой. Как удалось сохранить «Современник»?

– Боюсь таких вопросов: я суеверный человек. Каждый вечер, когда иду в театр, или в те дни, когда отсюда не выхожу, я звоню администраторам и спрашиваю:

– Ну как, все нормально сегодня? И жду со страхом, что мне скажут:

– Знаете, сегодня большой возврат, – или – Сегодня будет ползала.

Я же знаю, что где-то идут спектакли без зрителей.

У нас пока по-иному, но я понимаю, что ничего не бывает вечного.

– Ну, как сохранили свое единство? Сказались, очевидно, какие-то особенности нашего коллектива, которые годами складывались. Наверное, тут не одна причина. Но определенно одно: плата за это большая – и здоровье, в первую очередь.

– Падение интереса публики к театру приводит к тому, что многие коллективы ищут спасение в кассовом репертуаре. Инсценирован, кажется, чуть ли не весь Булгаков, даже его рассказы и фельетоны, Какой репертуарной линии придерживается сегодня «Современник»? Каждый театр, как человек, сам определяет свой путь, поэтому я никого не осуждаю, никому не даю никаких советов. Для меня театр – живой организм.

Что касается нас, то мы сделаем все возможное, чтобы не предавать те принципы, которым были верны в течение 35 лет. Не всегда нам в равной степени художественно удавались какие-то вещи, но одному мы, безусловно, не изменяли в разные годы, как их там ни называй – «оттепель», «застой» – мы пытались никогда не врать, быть верными своей гражданской позиции. Поэтому и сегодня мы не шарахаемся ни влево, ни вправо, ни вверх, ни вниз. Хотя ведем естественные поиски, которыми занимались и прежде, чтобы не потерять интереса наших зрителей, чтобы быть живыми.

Вспомните появившихся несколько лет назад наших «Дилетантов» – они же создавались вовсе не для того, чтобы поддержать коммерцию. Хотя театру, который практически не получает дотации, деньги всегда были необходимы: ведь помощь нам оказывают чисто символически. Получали мы 75 тысяч, а за аренду выкладываем 110. Вот и приходится самим зарабатывать на жизнь. Ничего плохого здесь не вижу, но только не это нами двигало. Мы и сегодня скорее придумаем какую-нибудь интересную с экономической точки зрения деятельность около театра, но не внутри его.

Я, повторяю, никого не осуждаю – пусть те, кому нравится, хочется, положено, делают и секс-шоу, если это их увлекает. Мы будем делать то, что делали всегда.

Многие сейчас видят панацею сохранения своей труппы в зарубежных гастролях. Тут называются причины и материальные, и моральные, мол, за рубежом нас по-настоящему оценят. Как были организованы летние гастроли в США? Помог ли нам Союз театральных деятелей?

Да, помог тем, что не помешал на этот раз. Волна, на которой СТД СССР, я подчеркиваю – так называемый Большой Союз, –

работал с театром «Современник» была волной помех. Ни один наш спектакль никогда никому не был предложен, рекомендован, показан. Этому находили какие-то немыслимые оправдания. Я прочла в газете статью, в которой писалось о режиссерах, которые, мол, обижаются, что к ним не приходят зарубежные продюсеры и импресарио. Ну, что же, говорилось в этой статье, если раньше эти люди хотели идти в «Современник» и на Таганку, то теперь их тянет в другие театры. Тут можно было бы сказать:

– Бог им судья, продюсерам и импресарио, – куда хотели идти, туда и пошли. Но хотели ли? Может быть, шли, куда вели?

Но вот странное дело. Приехали «по другой линии» американцы, случайно попали в наш театр, и на гастроли в США поехали мы, а не те, кого руководство СТД рекомендовало им посмотреть.

Мы единственный театр, который выехал за рубеж на коммерческой основе – кажется, только театр Додина, ленинградский, получил такой же опыт. И если бы не наш спонсор – еженедельник «Аргументы и факты», – который помог нам купить билеты на самолет, мы просто не смогли бы добраться до Америки: ведь пригласившие нас брали на себя оплату расходов только внутри своей страны.

Что же касается случайности, о которой я говорила, то с ней все очень просто. Продюсер из Сиэтла хотел показать на Играх доброй воли Чехова. Ему предлагали разные театры, но не наш. И только волей случая жена одного американского переводчика сказала ему, что «Три сестры» в «Современнике» – это как раз тот Чехов, который ему нужен. Продюсер пришел к нам, посмотрел спектакль и сказал, что берет его, – меня даже в Москве тогда не было: я работала в Финляндии. Позже он увидел «Крутой маршрут» и тоже пригласил его на гастроли.

Так же просто сложилась ситуация и с другим продюсером, которому перед отъездом негде было убить вечер. Случайно он попал в наш театр, а наутро позвонил в Госконцерт и сказал, что приглашает нас в свою страну.

Очевидно, дело не в том, что кто-то расхотел нас звать на гастроли, а в том, что продюсеров к нам не пускали, закрывали для них наш театр.

Гастроли в США явились, на самом деле, важным и ответственным экзаменом для театра. По крайней мере, для нашего. Ведь «Современник» 33 года был невыездным и дальше наших соцсоседей никуда отправиться не мог. Он никогда не был «официальным лицом», которое имело право представлять СССР за рубежом – ни репертуар, ни эстетика не соответствовали социалистическому государству.

Кроме того, сказалась и та особая ситуация, которая сложилась с нашим театром внутри страны. Я имею в виду то изгойство, в которое нас поместили некоторые заинтересованные критики, – мы говорили с вами об этом. Но сейчас речь об ином аспекте. Эти критики в течение многих лет доказывали, что нашего театра нет, что он умер. Их массированный удар пришелся не только по зрителю, но и по актерам. Можете представить, какой безусловный вред он принес, если у коллектива стали развиваться некие комплексы. Легко понять: когда вам доказывают, что вы давно скончались, а вы живете, дышите и чувствуете, что ваше дыхание слышат те, кто ежедневно до отказа заполняет зал вашего театра, – то и, правда, можно свихнуться.

Гастроли в США для нас действительно явились экзаменом, который мы держали перед непредвзятыми людьми, попав в руки критики, что оперировала мнениями, а не мотивами. Поэтому для меня выступления там, где нас ценили такими, какими мы есть на самом деле, где к нам подходили, не напяливая предварительно розовые или черные очки, оказались особенно важными. Надо ли говорить, какое значение имели они для всего коллектива!..

Я говорил с актерами «Современника», когда они вернулись из Сиэтла. Помимо всего прочего, меня интересовало, как они выдержали непривычный для нас, невероятный способ показа спектаклей: сначала изо дня в день шли «Три сестры» – 27 раз подряд! Потом сразу же «Крутой маршрут» и тоже 11 дней без перерыва!

– Мы очень боялись этого, думали здесь, еще в Москве, перед отъездом, что после третьего, ну пятого спектакля кончимся, – рассказывала Марина Неелова. – Но оказалось все по-другому. Как ни банально это звучит, но помогла нам атмосфера дружелюбия, окружавшая нас в Сиэтле постоянно, на каждом шагу. Наверное, здесь проявилось уважение американцев к любой профессии, любому работающему человеку, – это у них с детства, в крови.

Затем критика. Взыскательная и доброжелательная. К тому же быстро откликающаяся и обильная. Тут все, не как у нас.

Ну, и главное, конечно, зрители. Сначала мы были ошарашены, не знали, что делать, когда на первых же чеховских репликах, тех, что у нас вызывают ну в лучшем случае улыбку, в зале раздался дружный смех. Порой, как при появлении Чебутыкинского кипящего самовара – подарка 18-летней девушке, – американцы не просто смеялись, а покатывались с хохоту. Но их реакция была столь же острой и в драматических сценах – зал замирал в напряжении, затаив дыхание.

Позже мы поняли, что американские зрители смотрели спектакли, как здоровые люди, не отягощенные изнуряющей повседневностью. Их братское отношение к нам, наверное, позволило бы выдержать и гораздо большие нагрузки!

Вернемся к беседе с Галиной Волчек.

– Сегодня много и часто стали говорить о деньгах. Вы вот уже без малого 20 лет возглавляете «Современник». Влияет ли ныне денежный вопрос на художественное руководство театром и если «да», то как вы с ним справляетесь?

– Когда-то я спросила свою американскую коллегу, которая при мне что-то считала, умножала, складывала (это был артистический директор театра «Арена стейдж» из Вашингтона):

– Господи, неужели ты в этом что-то понимаешь? – Она ответила: – У нас иначе нельзя прожить!

Прошло немного времени, и мне пришлось научиться понимать, что это такое, считать, разбираться в финансовых вопросах, пребывать в них.

Как к этому отношусь? Плохо, считаю это ужасным. Ни в одной цивилизованной стране драматический театр не выгоден государству, И невыгоден он потому, что не может играться на стадионах или в огромных залах. Он работает в небольших помещениях, весь его доход – стоимость билетов, помноженная на количество мест.

Пока мы жили во внерыночных отношениях, костюмы, декорации, свет вода стоили не так дорого, зарплаты оставались нищенскими, но мы концы с концами сводили. Но теперь, когда все наши расходы умножаются не знаю на сколько, никакие наши старания, никакие заполненные залы и количество спектаклей нас не спасут. Приходится придумывать новые выходы из безвыходного положения. Стараемся сделать все, чтобы позволить себе такую роскошь, как занятие искусством.

– Собираетесь ли вы использовать международные связи в режиссуре? О модном поветрии здесь говорить не придется: «Современник» и тогда, когда это казалось невероятным, приглашал ставить у себя спектакли Анджея Вайду из Польши или Питера Джеймса из Англии.

– Я очень не люблю буквальное участие в моде – оно мне претит даже в женских проявлениях. Надо идти или чуть впереди, или чуть сзади, иметь в моде – даже в одежде – свое преломление. А уж в театре тем более!

Думаю, приглашать западного режиссера только потому, что он «не наш», вряд ли нужно. Может быть, мы организуем в своем театре целый сезон, когда попробуем себя в другой школе, в другой системе. Вот тогда мы смогли бы пригласить сразу

нескольких разных режиссеров – итальянского, американского, еще какого-либо и отвести для работы труппы с ними весь год.

– Сейчас нередко можно встретить утверждения, будто театру надо больше развлекать зрителя, дать ему возможность отвлечься от тягот, – мол, люди устали от проблем, их хватает в публицистике, а искусство должно сегодня служить другим целям. Каковы в связи с этим задачи «Современника»?

– «Современник» слышит улицу, чувствует погоду за окном. Это не означает, что мы заигрываем с публикой, или идем на поводу у массовой культуры. Даже в развлекательном жанре мы стараемся развлекать почему-то и для чего-то.